يا حضرت مولانا قدس سره

كتبه الفقير الشيخ محمد زكي آل المولوي غفر له ٩٢

مولانا جلال الدين الرومي

«المتوفى عام ١٢٧٣»

بقلم انا ماري شيمل

تردى أهل مدينة قونيه في حمأة من الذعر، خلال النصف الأول، من شهر كانون الأول عام ١٢٧٣ للميلاد.

فما برحت الأرض تهتز وترتعد، وما انفك مولانا جلال الدين الرومي يزداد إعياءا ووهنا. وهو لا يلبث أن يتمتم بهذه الكلمات؛ «إن الأرض لجائعة، وعما قريب ستحظي بلقمة كبيرة، ومن ثم تهب الراحة.» كما يردف، مواسياً أصدقائه الذين أحاطوا سرير مرضه المتزايد، قائلا:

«لإن لاقي المحبون حتفهم وهم على علم ومعرفه، فارقوا الحياة، عند الحبيب، كالسكر ...»

يذوب أمام حلاوة الإله السرمدية. ثم يقول:

«أيتها الطيــور التى أنت الآن، في فـراق لقفصك فلترين وجهك ثانية، ولتخبرن أني حللت، أيها الذى قـد ولـدت حين أشرفت على حتفك، هـو ذا ميلاد جديد فلتلدن .. فلتلدن».

إن كان قد فارق جلال الدين الحياة عند مغيب شمس اليوم السابع عشر من شهر كانون الثاني من السنة المذكورة، فما ذلك إلا ليتحد بشمس الخلود. وليبقى نوره مشعاً عبر قرون سبعة من الزمان.

كيف تجلت حياة جلال الدين عبر الأيام؟

ولد جلال الدين في بلخ، التى هي في أفغانستان اليوم، في ١٢٠٧/٩/٣٠م. يتفق المؤرخون، عموما، على هذا التاريخ، بالرغم من أن عبارة وردت في كتاب جلال الدين المنثور «فيه ما فيه»، يشير فيها الى تاريخ سابق لهذا. فهو يذكر حصار خوارزم شاه لسمرقند سنة ١٢٠٧ ويروح يتحدث بأسلوب وكأنه قد شهد ذلك الحصار بنفسه. ويتفق تاريخ سابق مع سن والده بشكل أنسب.

ولد أبوه حوالى سنة ١١٤٨م او بعد ذلك بقليل، واسمه الكامل، محمد بن الحسين بهاء الدين ولد، ويلقب بسلطان العلماء. كان عالماً دينياً ذا مكانة مرموقة. يذكر الأفلاكي بأن النبي (صلعم) قد أنعم عليه بلقب سلطان العلماء، من خلال منام حلمه جميع علماء بلخ في ليلة واحدة. وقد تصوف، وانتمي، روحياً، الى مدرسة أحمد الغزالى (ت ١١٢٦)، حسب ما تشير بعض المصادر. هذا ويبقي الموضوع معلقاً بالنسبة لمدى تأثره بصوفية

الحب الرقيق، كما وصفه أحمد في «سوانحه»، ومن ثم مدى تأثيره على التكوين الروحي لإبنه جلال الدين. بيد أنه، إذا صح ما أورده الأفلاكي من رأى بهاء الدين ولد حول «النظر الى المرد»، وبأنه نوع من الفحشاء الروحية، يعسر علينا حينئذ أن نعتقد بصلة صاحبنا بمدرسة احمد الغزالى المذكورة. إن أمر إحتمال علاقته بالتصوف، هو أقرب ما يكون الى نجم الدين الكبرى، مؤسس الطريقة الكبراوية. هذا ويدعي البعض أن عائلته، من جهة أبيه، تعود في نسبها إلى أبي بكر الصديق أول خلفاء الإسلام. وصحة ذلك أمر لم يبت فيه بعد. ولا زلنا نفتقر الى المعرفة اليقينية لخلفية نسب العائلة. أما الإدعاء بانتمائه، من ناحية الأم، الى أسرة خوارزم شاه، مؤسس حكم أسرته في المقاطعات الشرقية من العالم الإسلامى، حوالى عام ١٠٨٠م، فأمر يمكن وصفه بأنه من وضع متأخر. ولقد استولى خوارزم شاه عام ١٢٠٦م على بلدة جلال الدين الرومى، التى كان يحكمها الغوريون. ويشير الرومى، نفسه، الى الدماء التى أريقت أثناء الحروب بين الخوارزميين والغوريين، حين راح يصف في أبيات شعرية، كيف أن الفراق قد أرداه يتخبط في بحر من الدماء.

كانت بلخ حتى ذلك العهد أحد المراكز العلمية الإسلامية. فالمدينة القديمة قد لعبت دوراً هاماً خلال مرحلة نشأة التصوف في الشرق. كما أنجبت العديد من العلماء خلال القرون الأولى للهجرة ولما كانت في العهود الغابرة مركزاً بوذياً، فيحتمل أن يكون مناخها وسكانها قد لعبوا دور الوسيط في نقل بعض الأفكار البوذية التى انعكست في إتجاهات عصر التصوف الأول. أو لم يولد إبراهيم بن أدهم، أمير الفقر الروحي، في وسط رفيع في بلخ؟ ولا ريب بأن قضية تحوله، هي أشبه ما تكون بأسطورة زهد بوذا وتحوله.

وعاصر جلال الدين، طفلا، المفسر الفيلسوف فخر الدين الرازى، الذى كان يحظي بمكانة مرموقة عند محمد خوارزم شاه. ويذكر بأنه هو الذى حرض السلطان على المتصوفة، وكان السبب في إتلاف الصوفي مجد الدين البغدادى، غرقاً في نهر جيحون عام ١٢٠٩م. كما ويبدو أن بهاء الدين ولد لم يك على علاقة ود مع الرازى هذا، كما تدل كتاباته. وصف احد معاصريه سلطان العلماء على هذا الوجه: «ذلك الودع، المتكلم، ذو الاتجاه الصوفي، باتت تغشى سجاياه الكريمة القسوة وقد أفعمت بالهيبة المتأتية من التجليات الثرة للجلالة الإلهية». ومقت الفلسفة والمدخل العقلى للدين من أعماق قلبه. وهذه نظرة سبقه اليها مجد الدين سنائي، لقرن مضى، في شعره، وورثها عنه جلال الدين، كما زاد عليها خليله شمس الدين التبريزى، وراح ينبذ الرازى «بالكافر الأحمر». هذا ولم يملك جلال الدين، عقب مرور خمسين عاماً على وفاة الرازى إلا أن يقول:

«لوكان للعقل أن يتبين سبيل الهداية لكان فخر الدين الدين حامي حمى الديانة».

وإننا لنرفض تلك الروايات التى ترجع السبب، في هجرة بهاء الدين ولد مدينة بلخ، إلى تزايد نفوذ فخر الدين الرازى. وما ذلك إلا لأن وفاة هذا الفيلسوف قد كانت في عام ١٢١٠م، بينما كانت هجرة بهاء الدين مصحوباً بعائلته، حوالى سنة ١٢١٨م، إن لم تكن ١٢١٩م، حيث شرعت تهديدات المغول تؤكد فحواها. ولقد لعب خوارزم شاه نفسه، دوراً حاسماً في الصراع الذى تطور خلال السنوات التالية، وذلك بقتله لبعض التجار المغول. ومهما كان الدافع وراء رحيل بهاء الدين ولد وأفراد أسرته وأتباعه، (إذ يذكر «فريدون سبه سلار» انهم كانوا ثلاثمائة)، فالمفروغ منه، هو أنهم قد كانوا على بعد من بلدتهم حين داهمها المغول، وعملوا على نهبها، وقتل الآلاف المؤلفة من السكان، وإحالة بلخ إلى أثر بعد عين؛

إن كنت في بلخ فتوجه صوب بغداد، حتى تبتعد، ما استطعت، في كل لحظة عن مرو وهرات ...

ولقد تأدى بهم الدرب إلى خراسان. وتروى بعض الحكايات، أنهم قاموا بزيارة الشاعر الصوفي الكبير فريد الدين العطار في نيسابور، وأن الشاعر المسن أبدى إعجابه بالفتى جلال الدين، وأهداه نسخة من منظومته «أسرار نامه». ثم قامت العائلة، بعد ذلك، بزيارة مكة المكرمة وأداء فريضة الحج. كما يحتمل، أنهم نزلوا الديار السورية، لفترة من الزمان. وقد كانت تلك الديار إحدى مراكز الحضارة الإسلامية آنذاك. هذا وعلى الرغم من تضارب الأقوال حول طول مدة الرحلة ومدة إقامتهم في كل مكان حلوا فيه، إلا أن المتفق عليه هو أن جلال الدين قد أقام مدة في دمشق، مركز الحياة العلمية، ولربما زار حلب ودرس على مؤرخ تلك المدينة الشهير كمال الدين ابن العديم. كما أنه يشير في إحدى حكايات «المثنوى» الى الطريقة التى احتفل بها بعاشوراء عند باب إنطاكية في حلب. حيث أن المذهب الشيعي كان قد استتب أمره في تلك المدينة السورية الشمالية، منذ حكم الحمدانيين في القرن العاشر.

وصل بهاء الدين ومن بمعينه أرض الروم في منتصف عام ١٢٢٠م، (ومن هنا جاءت نسبة جلال الدين الرومى). أقاموا مدة في لارندا (قرمان الآن)، حيث فارقت والدة جلال الدين الحياة. هذا ولا زال الناس يهرعون لزيارة ذلك المسجد الصغير الذى بنى تخليداً لذكراها هناك. كما أن العلامة الفتى، جلال الدين تزوج، في هذا الوقت، من جوهر خاتون، ألا وهي فتاة من سمرقند. كما رزق في لارندا، عام ١٢٢٦م، بسلطان ولد، أحب ابنائه إليه والذى بات، فيما بعد، أكفأ مترجم لحياة أبيه، وخير شارح ومعلق على أعماله، كما أصبح، في أخريات حياته، «الخليفة» الثاني له، الذى إنبرى ينسق الطريقة المولوية. أما عن تاريخ مولد علاء الدين، الإبن الآخر لجلال الدين، فلا زالت المعلومات الدقيقة تعوزنا. وتشير بعض المصادر إلى أن ميلاده جاء قبل ميلاد أخيه سلطان ولد.

استدعى السلطان علاء الدين كيقباد (١٢١٩ — ١٢٣٦م)، الذى راح يستجلب أهل العلم والتصوف من مختلف البقاع، بهاء الدين ولد إلى قرمان (لارندا) وهي على بعد مائة من الكيلومترات، الى الجنوب الشرقي من قونية. هذا وقد كانت أناضوليا قد تطورت بعد خلاصها من الغزو الصليبي، وأمست بلدة زاهرة يعمرها السلام. هذا ولم تك، الى ذلك العهد، في متناول يد المغول. ولقد بنى السلطان علاء الدين سنة ١٢٢٠ الجامع الكبير بجوار القلعة، على هضبة، تشرف على السهول، وتقع من قونية موقع القلب من الجسد. ويتسم ذلك البناء الشامخ مع بساطته، بطابع العظمة الأصيلة، ويتسع لأربعة آلاف مصل يؤدون صلاتهم بين العديد من الأعمدة المنتصبة وأمام محراب هو على غاية الإتقان في جمال صنعته، ومنبر هو روعة في جمال نقشه. ولقد عمرت قونيه، آنذاك، المساجد والمدارس المزدهرة. كما أقيم المزيد منها في حياة جلال الدين. إستقر المقام ببهاء الدين ولد وعائلته في هذا المكان منذ عام ١٢٢٨م. وقد حالفه النجاح حين تصدر التدريس والوعظ هناك، بيد أن القدر عاجله فتوفي بعد ذلك بسنتين (١٢٣١/١/١٢)، ليحل محله ابنه جلال الدين.

ويبدو أن العلوم الدنيوية هي التى كانت تشغل مولانا حتى هذا الوقت. ولع بالشعر العربي ولا سيما شعر أبي الطيب المتنبي (ت ٩٦٥م)، الذى يتسم بالتعقيد المتناهي. ولربما أنه كان قد شارك في بعض أوجه النشاط الصوفي، ولطالما كان ذلك مهيأ في المحيط العائلي.

ولم تمض فترة طويلة على وفاة بهاء الدين ولد حتى ورد قونية أحد تلاميذه السابقين، ألا وهو برهان الدين محقق الترمذى. وكان قد فر أول الأمر، من بلخ إلى بلدته ترمذ، ثم تابع مسيرته في الإتجاه الغربي. وتلقى جلال الدين على برهان الدين هذا، العلوم اللدنية، والحكمة الملهمة، وأسرار الحياة الصوفية. وعمل الأستاذ أيضاً على إثارة شغف تلميذه بأعمال أبيه النثرية «المعارف»، والتى تكن بين طياتها أفكار الأب وتعاليمه. ومما يروى، أن جلال الدين إنفرد، بناء على توجيه من شيخه، بالعديد من «الخلوات الأربعينية» التى أمضاها في التأمل، إلى أن بلغ درجة رفيعة في الكشف الصوفي. كما يذكر بأنه وعملا بنصيحة شيخه أيضاً، ذهب إلى الشام، وأمضى مدة طويلة فيها، بغرض لقاء شيوخ الصوفية هناك. وقد لقي منهم، كما يروى سبه سلار، الشيخ الصوفي الكبير محي الدين بن عربي (ت ١٢٤٠م)، وسعد الدين الحموى، وأوحد الدين الكرماني، وغيرهم من صوفية حلقة ابن عربي. بيد أن الجمع بين الروايتين أمر يعسر علينا قبوله. وكل ما نفترضه هو أن جلال الدين قد أمضى بالفعل بعض الوقت في الشام، بغرض تجديد عهده بالعلوم الصوفية. ومن المحتمل أنه قد التقى، حينها، وللأول مرة بالصوفي شمس الدين التبريزى. يؤكد مثل هذا اللقاء نص جاء في «مقالات» شمس. هذا ولم يلبث برهان الدين محقق حتى غادر قونية، سنة ١٢٤٠م، متوجها إلى القيصرية. وتعلل بعض الأساطير تركه لقونية، بأنه كان قد تنبأ بمجئ أسد روحي عات، وحيث أن المكان لن يتسع لكليهما فقد إرتحل عنه. وفي القيصرية طلب الى الله أن يستوفي الوديعة التى عهد بها إليه؛ فتوفاه الله تعالى هناك.

«ياخليلى، تقبلنى وإليك روحي أغثنى، واحملنى من هذه الدنيا والآخرة الى كل شئ سكن اليه، لديك، فؤادى؛ ألق بي ناراً وخلصنى من كل عجز عن إدراك السبيل»

هذا ولم يك حضور جلال الدين إلى القيصرية إلا ليعتنى بمجموعة الكتب التى خلفها شيخه. ويشير الى علاقته ببرهان الدين أحد أبيات غزلياته المتأخرة حيث يقول:

«إذا ما حل القيصر في القيصرية
فلا تنزلنا في ألبستـــــان»

وما انفك أهل الصلاح من الأتراك، الى اليوم، يتبركون بزيارة الضريح الذى يرقد فيه جثمان برهان الدين محقق.

يقوم ذلك الضريح المتواضع في وسط المقبرة القديمة التي تقع عند سفح جبل أرجياس، تحيط به الأزهار من كل جانب. أما عن برهان الدين، كمرشد، فقد امتاز بالحزم والزهد المتطرف. ويلمس كل من يطالع «مقالاته» والتي تمثل، في كثير أو قليل، «مقالات» شيخه، تأثره الواضح بالشاعر الصوفي مجد الدين سنائي، ذلك التأثر الذي نتبينه ثانية في نظم جلال الدين. فموضوع المعراج الروحي الذي تغنى به سنائي ببلاغة وروعة، وراح يتناوله فريد الدين العطار بأبيات شعرية هي غاية في الجمال، يعود ليظهر في أبيات لبرهان الدين يقول فيها:

ليست للمقامات من نهاية،
فالغاية تنتهي بالدرب
وليس المعراج نحو الله
كالمعراج في الرب

وشهدت أناضوليا، خلال السنوات التي أمضاها الرومي بمعية شيخه وعند وفاته، أحداثاً داخلية جساما هزت أركانها. فقد عرف السلطان السلجوقي غياث الدين، الذي إعتلى العرش سنة ١٢٣٧م، بالضعف المتناهي. وكانت الفئة الخوارزمية، التي فرت خشية أن ينالها شر غضب المغول في شرق أناضوليا، مشكلة بحالها. فلقد أنزلهم السلطان علاء الدين في أخلاط بالقرب من أرض الروم، الأمر الذي أدى إلى جر المغول إلى شرق أناضوليا سنة ١٢٣٢م. فكان لابد من إنزال هذه الفئة في القيصرية. ولما لم يعر، من خلف علاء الدين، الخوارزمية أي إهتمام، راحت هذه الفئة تتسبب ببعض القلاقل، فزج ببعض زعمائها بالسجن، مما أدى إلى احتدام الموقف وتأزمه. وتحالفت الخوارزمية مع بعض الجماعات من ذات النزعة الصوفية، التي اعتاد أعضاؤها على التجوال عبر أناضوليا. كما كان قد حاول، أصلا، بعض هؤلاء الأعضاء القيام ببعض عمليات التغيير الإجتماعي عن طريق تناول الطبقات الحاكمة بالنقد والتهجم. وانطلق بعض الأولياء المنكرين ممن كان ينتمي الى كل من الطريقة القلندرية والطريقة الحيدرية وأبدال الروم، الذين اتسموا بنزعات شيعية قوية، انطلقوا يجوبون الديار، ويتصلون بطبقات الشعب الدنيا، محاولين إجتذابهم اليهم. وقد كان من بينهم جماعة بابا اسحق الذين تمكنوا من فتح توقات وأماسيا. هذا وقد تم شنق زعيمهم سنة ١٢٤٠م. عملت هذه الفئات مجتمعة، في كثير أو قليل وعن غير قصد، على تفكيك وإضعاف السلاجقة، الى درجة أصبحت فيها البلاد هدفاً مفتوحاً أمام هجمات المغول الذين احتلوها دونما كبير عناء، واحتلوا، من ثم، أرض الروم عام ١٢٤٢م. كما قام قاضي مدينة سيواس وهي أحد المراكز الثقافية في أناضوليا، بتسليم المدينة دون أية مقاومة، رغبة في حقن الدماء. أما عن القيصرية فسرعان ما نهبت وقتل جميع من كان فيها من الذكور.

«الناس تولي هاربة من وجه التتر ونحن نعبد
بارى التتر ...»

قدر حكام قونية عجزهم عن مواجهة قوات المغول في مثل تلك الظروف، فلم يترددوا عن دفع الضرائب الباهظة. ويمكن القول بأنهم قد جردوا من كل إستقلال سياسي. توفي غياث الدين خسرو سنة ١٢٤٥م عن ثلاثة أبناء. غير أن الإعتراف بهم لم يتم إلا بعد كفاح مرير، حيث حصل وأن اعترف بهم السلطان المغولي مونكه خان كحكومة ثلاثية. ولم يمض طويلا حتى تم إغتيال أحد الأخوة. ثم استشرت نار البغضاء والعداوة بين الأخوين الآخرين، مما أدى الى حالة من الفوضى، تسببت في جعل آخر من تبقى من الأخوة، ألا وهو ركن الدين، لعبة أو أداة طيعة بيد وزيره معين الدين بروانه.

وكان، في هذه الظروف التي خضعت فيها قونية لسلطة المغول، أن طرأ التغير الشامل على حياة جلال الدين. وكأن النازلة السياسية قد قوبلت بتنوير على الصعيد الروحي؛

«كفاك حديثاً عن نازلة التتر وهات ما عندك
من خبر سرة «أيل الملك» عند التتر»

فعلى الرغم من «النيران التي ألهبت الدنيا، ودخان جيش المغول»، شهد مولانا شمس الخلود تشرق أمامه. في أواخر شهر تشرين الثاني من عام ١٢٤٤م، كان اللقاء بشمس الدين التبريزي، «شمس تبريز»، في قونية؛

«عَمَّرَ طيفك الحبيب صدورنا
وأبدى الفجر علامة من الشمس»

ولقد حيكت أساطير وروايات متعددة حول اللقاء الأول بين مولانا وشمس الدين. ومن العسير على المرء أن يقرر أيها كان أقرب إلى الحقيقة. ونميل إلى قبول تلك الرواية التي تشير إلى أنهما قد شرعا بنقاش الفرق بين النبي محمد (صلعم) والمتصوف الشيخ أبي يزيد البسطامي. فعلى الرغم من نبوة محمد (صلعم) فقد دعي نفسه بـ«عبده». أما أبو يزيد المتصوف، فقد قال في ذاته «سبحاني»

(ورد التعبيران «سبحان» و«عبده» في الآية الكريمة الأولى من سورة بنى إسرائيل، والإشارة فيها إلى معراج النبي (صلعم) الى السموات العلى). ولا ريب بأن هذا الموضوع كان يقع ضمن دائرة إهتمام كل من الشيخين. ويتجلى صدى تدبر الرومى لهذين التعبيرين في أشعاره المتأخرة. ولم يفارق الشيخان أحدهما الأخر طيلة ستة أشهر. أهمل خلالها مولانا مجالس التدريس والأصدقاء، بل جميع الناس، وانغمس، كلية، في صحبة شمس الدين، الى درجة أن راحت معها أسرته تتذمر وأتباعه. «لقد جلسا إلى بعض، في دكان صلاح الدين زركوب، وانثنيا يتجاذبان أطراف الحديث، لمدة ستة أشهر، دونما طعام أو شراب ودونما أى شئ مما يحتاج إليه الإنسان...»

من هو هذا الرجل، الذى تسبب في ذلك الانقلاب الشمولى لحياة مولانا جلال الدين الرومى؟

إننا، والحق يقال، لا نعرف الكثير عن أخباره. تجعل منه الأساطير والروايات التى نسجت حوله، شخصية مهيبة، ذات كبرياء روحي عظيم. إنبرى يتجول في بلاد الشرق الأوسط بحثا عن شيخ مرشد. ومن سقط القول أن نذكر هنا بأنه لم يك ليفلت من لسان شمس الدين الناقد اللاذع، أحد ممن عاصره من أهل التصوف. هذا ويشير هو، في «مقالاته»، إلى أنه كان قد تتلمذ على صانع سلال في تبريز لم يلبث حتى عزف عنه؛ «فقد إعتراني أمر ما، لم يكن شيخي ليراه يقينا، لم يره أحد، إلا مولانا، فقد رآه». وكان شمس الدين قد إجتمع بكبار المشايخ في كل من سوريا والعراق. ومن أطرف سير اجتماعاته حكاية لقائه بأوحد الدين الكرماني. كان أوحد الدين هذا، ممن عبدوا الجمال الإلهي في صور الخلق؛ من أولئك الصوفية الذين شاهدوا الجمال الإلهي وقد تجلى في جمال الشباب الإنساني. قال أوحد الدين لشمس الدين: «إني لأرى القمر وقد انعكس في وعاء فيه ماء.» فأنبه شمس، حينها، قائلا: «إن لم يكن هناك دمل في عنقك، فلما لا تنظر إلى السماء؟!» ويبدو أن شمس قد لقي ابن عربي. هذا ولم تسلم أعمال هذا الشيخ الأكبر ولا إتجاهاته من نقده. فقد رأى في هذا الرائد الإتجاه الثيوسوفي في التصوف المتأخر، متحذلقاً يعوزه النضوج. وحين انبرى يشبه الرومى باللؤلؤة، راح يشبه ابن عربي بالحصاة ... لكن شمس بالرغم من كل شئ لم ير في سلوك الأخير ما يخالف الشريعة. وتكمن أهمية هذه القرينة، كما جاءت في «مقالاته»، في أنها تعين على تحديد المدى الذى أثر به ابن عربي على جلال الدين.

فإنه وعلى الرغم من أن الشارح الرئيسى لأعمال ابن عربي، صدر الدين القونوى، قد عاش في قونية وزامل مولانا، إلا أن الإحتمال الغالب هو أن شمس الدين التبريزى، بموقفه المناوىء للتصوف النظرى، بل لجميع الإتجاهات النظرية ... (أضف إلى هذا بأنه لم تك أهم جوانب التراث الصوفي، لتعدل، بنظره، أهمية حديث نبوى شريف واحد)، قد حد من أثر تعاليمه ووجهة نظره على مولانا جلال الدين.

هذا وليس لدينا من المعلومات ما يؤكد موضوع انتماء التبريزى إلى أى من السلاسل الصوفية، بل إنه كان يدعي لنفسه تسلم خرقة التصوف من النبي (صلعم) مباشرة. وليست تلك بالخرقة المادية التى تتسخ وتبلى، بل هي خرقة الصحبة التى لا تقوى عليها الأيام. هذا ونتفق مع العالم التركي عبد الباقي كولبينارلى على أن شمس الدين قد كان، بالفعل، قلندراً، أو درويشاً متجولا. وهو إن لم ينتم إلى جماعة بعينها، فقد كان أقرب، ما يكون، إلى فرقة الملامتية، تلك الفرقة التى يسعي أفرادها إلى إثارة سخط الجماهير عليهم، بممارستهم لأعمال تدعو، بظاهرها، إلى الملامة والإنتقاد. فهنالك عبارات، صدرت عن شمس، تتفق كلية مع هذا الإدعاء. كما ونلمس في إشادة الرومى بالقلندرية، فيما بعد، ما يؤكد هذا الإتجاه. وأكثر من هذا، فقد إدعي شمس لنفسه إجتياز مقام العاشق بل ومقام المعشوق، (والمقامات في هذا المجال ثلاثة، كما هو متعارف عليه) وتخطي جميع المراحل الدنيا إلى أن بلغ مقام قطب المعشوقين.

ويروى سبهسلار أن شمس قد انبرى الى سلك درب الأناضول بتوجيه علوى ... أتاه على أثر مخاطبته الله تعالى، في صلاة مبكرة قائلا: «أليس بين من خلقت من يطيق صحبتي؟» وطأ أرض الروم وقد بلغ سن النضوج، (فلربما كان حينها في أخريات العقد الخامس من عمره). واتسم بشخصية غامرة مهيمنة، جعلته يبدو كالشمس المحرقة والأسد الجسور.

أنزل شمس الدين إحدى الخانات التى إعتاد المعيشة في مثلها، والتى هي خير منزل لمن كان شأنه الترحال والتجوال ممن لا سكن لهم. إعتزل هناك، شمس، الحياة الاجتماعية، وتجنب الإختلاط بعلماء الدين وأهل الكلام. ولا غرابة في أن نتصور أهل قونية وقد اعترتهم الدهشة والإستنكار حين صدفوا شيخهم الوقور جلال الدين، يروح يهمل واجباته الدينية، والتزاماته الإجتماعية، ويكرس حياته لصحبة ذلك الدرويش المتجول، الذى لم يك

لينسجم ومجتمع قونية. وبعد أن أمضى التبريزى شهوراً طويلة، يمارس فيها تجربة الحب الصوفي، شعر بضرورة مغادرة قونية، دفعاً لسخط أصحاب جلال الدين، فارتحل عنها واختفى.

حزن مولانا وابتأس لفراق صاحبه. وانبرى يترجم عواطفه ولوعة شوقه أبياتاً شعرية فارسية، علماً بأنه لم يكن ليعبأ حتى ذلك العهد بالشعر ولا بالموسيقى الفارسية إلا لماماً:

«أى محل للصبر .. فلو كان الصبر جبل قاف ..
لدك .. كالثلج تذيبه شمس الفراق.»

لاذ بالموسيقى ومجالس السماع والرقص ليفرج عن أحزانه .. وانطلق يفتش عن شمس في كل مكان .. وباتت «تبريز» كلمة سحرية:

«لوكان لمائنا والطين أجنحة كمثل أرواحنا والأفئدة ..
لجاءت تبريز، اللحظة، عابرة الفيافي الجردة.»

كتب الرسائل الى المعشوق، نثراً وشعراً، ولربما أنها لم تصله. في رسالة يقول نظماً:

«لقد أبنت مائة سبيل، وكتبت مائة رسالة أثنك
لم تك لتلم بالسبيل أم أنك لم تقرأ أى رسالة؟»

هذا ولم تلبث الأنباء حتى وردت من الشام، تشير الى أن شمس الدين قد حل تلك الربوع. فبعث جلال الدين بابنه سلطان ولد، اليها، وقد حمله بالذهب والفضة، على أمل إرجاع صاحبه إليه. هذا وقد دبت الفرحة في قلب مولانا، حينها، وانبرى يرقص طرباً، وأمست دمشق التى حل فيها الحبيب محور عاله:

«هنا .. شغفنا .. وأخذنا بهوى دمشق
وهبنـــا أرواحنا .. وتيمت قلوبنا بحب دمشق»

لم يتردد شمس الدين في تحقيق رغبة صديقه، فعاد بصحبة سلطان ولد إلى قونية. وحين تصف المصادر لقاء الصديقين، وقد عانق أحدهما الآخر، تشير إلى أنه قد كان يعسر تمييز أيهما كان العاشق وايهما كان المعشوق. لقد كان الميل بينهما متبادلا مشتركاً. لم يك مولانا ليرى في شمس معشوقه وحسب، بل إن شمس الدين كان قد تبين في جلال الدين، أيضاً، ذلك الشيخ والصديق الذى كان يتطلع إلى لقائه طوال حياته. وعسى أن يعكس البيت التالى، الذى اقتبسناه من «المثنوى»، أبعاد ذلك الحب الروحي المطلق الذى تبادله ذانك المتصوفان الكبيران:

«ليس العطشان من يطلب، وحسب، المـاء فبالمثل
يتطلع الى العطشان .. المـــاء»

ولا ريب بأن فلسفة جلال الدين في الحب والشوق لتكمن بين ثنايا مثل هذا البيت.

ولقد زوج مولانا، شمس الدين من كيمياء، وهي فتاة كانت قد نشأت في كنفه، على أمل الإحتفاظ به قريباً منه. أحب شمس الدين كيماء، وأقام الزوجان في حجرة صغيرة من حجرات بيت الرومى. وحدث، مرة، أن وقف ببابهما العلامة علاء الدين بن مولانا، فما كان من التبريزى إلا أن نهره وسأله ألا يتطفل على أصدقاء والده.

ولا ريب بأن مثل هذه الحادثة، على أى صورة كانت، قد عملت على تسعير نار البغضاء والحقد، الذى انطوت عليه نفس علاء الدين لذلك الدخيل، الذى بات أقرب المقربين إلى أبيه. وقد عادت الأسابيع بل الأشهر تمضى على الشيخين وهما في حوار وجداني، مما أدى ثانية إلى حقد إفراد عائلة الرومى ومريديه، وإثارة سخطهم وحسدهم. ويشاء القدر أن يختار كيمياء إلى عالم الموت، في خريف عام ١٢٤٨م، فلا يلبث شمس الدين التبريزى حتى يختفي نهائيا.

وتصف المصادر التاريخية حكاية إختفاء شمس هذه بصور متباينة. يكاد سلطان ولد أن يتجنب الإشارة إليها. وبعض المصادر تؤكد بأن شمس قد غادر إلى مكان غير معلوم، كما كان قد تنبأ ذات يوم. أما أفلاكي فيقررها صريحة بأنه كان قد قتل بتأليب وعلى معرفة من «فخر العلماء» علاء الدين. ولقد كانت الرواية الأخيرة موضع شك، حتى عهد قريب. وكأنه قد كان من المستهجن أن يقدم أحد أفراد تلك العائلة على مثل تلك الجريمة الشنعاء. إننا على أية حال، لنتصور تلك المأساة وقد تمت ليلة ١٢٤٨/١٢/٥م على النحو التالى:

إنثنى الشيخان، جلال الدين وشمس الدين، يتجاذبان أطراف الحديث حتى الهزيع الأخير من الليل .. يطرق، على حين غرة، طارق على الباب .. يطلب إلى شمس الخروج إليه .. لأمر ما .. يخرج صاحبنا .. فيتعرض لطعنات أردته قتيلا .. ثم يجر جثمانه ليلقى به في جب يقابل موقعه المدخل الخلفي للدار، (وما زال ذلك الجب موجوداً حتى يومنا هذا) .. يعلم سلطان ولد عن هذه الفعلة النكراء .. فيندفع إلى الجب .. يخرج الجثة الهامدة .. ويروح يدفنها في قبر حفره على عجل .. ولقد وضع فوق ذلك القبر الحصى والتراب .. فيما بعد ..



مولانا جلال الدين الرومى يوزع الحلوى؛ رسم منمنم تركي يعود الى القرن السابع عشر؛ وهو محفوظ فى متحف Museum of Fine Arts Boston, Mass.

وكان هناك مقام شمس .. حيث أقيم النصب التذكاري. هذا ولقد دلت الحفريات التي تمت أخيراً، بقصد ترميم ذلك المقام، على وجود قبر كبير يعلوه الحصى، يعود الى العهد السلجوقي. وإننا لندين إلى السيد محمد أوندر، مدير متحف مولانا، بفضل تأكيد الرواية التي اوردها أفلاكي بهذا الصدد.

لقد حاول المحيطون بمولانا كتمان موضوع مقتل صديقه عنه، لفترة من الزمان. بيد أن من يتأمل بعض ما نظمه الرومي من أبيات حزينة، ليستشعر صدى لتلك النازلة .. لربما دل على إدراك حدسي إعترى مولانا بما ألم بصاحبه؛

«ليست الأرض بتراب .. بل إنها آنية قد ملئت بالدم
بدم المحبين .. وما انساب من جراحات الشاه الصريع
من الدم»

وقال له البعض: ربما شمس قد نزل ديار الشام .. فانبرى يطلبه هناك. «إن قال أحدهم: قد رأيت شمس الدين سله: أين هي سبيل الجنة؟» ولما لم يك ليجد شمس هناك .. تروح أبيات القصيد تتدفق:

«ولى عني رفيق داري .. فراراً من صرخات قنوطي
وبكي جاري لنحيبي ...»

ويرد جلال الدين، كما تروى المصادر، الى الشام ثانية للبحث عن شمس الدين. وهو وإن لم يك، هذه المرة، ليجده فقد عاد بشيء من هدوء البال ثم ماكان منه إلا أن تبين شمس الدين في عين ذاته .. في نفسه .. «يشع كنور القمر». وهنا بلغت عملية الإتحاد أوجها، ولم يعد جلال الدين وشمس الدين اثنين منفصلتين بل توحدا الى أبد الدهر؛

«حين جئت تبريز تكلمت مع شمس الدين من خلال
الوحدة الإلهية، دونما حروف المائة مقالة ...»

هذا وتمثل القصائد التي نظمها الرومي، على أثر هذه التجربة، مختلف مراحل الخبرة الصوفية، من شوق وحنين واستعطاف، بل ومرة بعد أخرى الأمل في الإتحاد والحب الذى لا حدود له.

ولقد أثمر إقبال مولانا المتزايد على التوقيع الراقص، حصيلة كبيرة من الغزليات. واصل هذا الغزل في بحر رمل مثمن.

«لست وحيداً أروح أغنى: شمس الدين وشمس الدين
بل ينبرى الحجل في التلال يغنى، والبلابل تصدح
في البساتين ... وأغنى: أوج النهار، وسموات تدور،
شمس الدين منجم جواهر، شمس الدين، نهار وليل،
شمس الدين كأس جمشيد، شمس الدين بحر
لا متناهي، شمس الدين نفس عيسى شمس الدين،
وجنات يوسف شمس الدين ....»

هذا ولطالما خاطب مولانا شمس الدين قائلا:

«لقد كان يعمر يداى القرآن دوما بيد أن الحب
جعلني الآن أضم جغانة ضما وكانت تملأ في دوماً
كلمات الثناء أما الآن فيملأه الشعر والرباعيات والغناء»

لقد أمسى مولانا بكليته شعراً وألحانا، وباتت الموسيقى الترجمة المطلقة لمشاعره الجياشة، وراحت تنعكس على تعبيراته المفعمة، وترجيعات أغنياته الجميلة. وعلى الرغم من إحتمال إدراكه، لاحقاً، لوفاة صديقه، إلا أنه قد كبر عليه الإقرار بذلك. وراح يهتف مرددا:

«من ذا الذى قال، بأن خالد الحياة قد مات؟
من ذا الذى قال، أواه إن شمس الأمل قد أفلت
إن ذاك لعدو الشمس، تسلق الى السطوح وعصب
كلتا عينيه ثم أخذ يقول: ها هي الشمس قد أفلت!!»

هذا ويبدو وكأن مولانا قد شعر بالدور الذى كان قد لعبه علاء الدين في المأساة. فإن الروايات المختلفة بل ورسائل جلال الدين لتؤكد على أن الوالد لم يعد ليعير هذا الابن العاق إهتماما. كما يذكر بأنه لم يكن ليحضر جنازة علاء الدين هذا (الذى توفي سنة ١٢٦٠م)، لا ولم يكن ليغفر له إلا بعد مرور فترة على وفاته. ولقد أشارت إحدى رسائل مولانا الى ميراث علاء الدين وعائلته، وأكدت ضرورة شمولهم بنصيب مما خلفه الاب ويبدو أن أبناء جلال الآخرين، بالرغم من ذلك، لم يكونوا ليعترفوا بشرعية إنتساب ذرية علاء الدين إلى العائلة.

هذا وتبقى أسئلة عديدة حائرة، معلقة عن شخصية شمس الدين التبريزى. بل يبلغ الشك عند بعض الباحثين درجة يروحون معها ينكرون حقيقة وجود مثل هذه الشخصية أصلا. غير أن عمة الدروشة الضخمة التي تقبع اليوم في متحف قونية، لتقف دليلا قاطعاً على أن مثل هذه الشخصية قد وجدت، يوماً، عيناً وأثرا. هذا على الرغم من أننا لم نعهد مواقف مشابهة لمثل علاقة التتيم والإفتتان، التي جمعت بين مولانا وشمس الدين، عند متصوفة الاسلام.

كان لقاؤهما، بلا ريب، فريدا من نوعه. لم تتم علاقتهما إلى ما ألفناه من عشق الجمال الإلهي في صورة الفتى،

الذى عرف وشاع في التصوف الإسلامى، وكان بمثابة عامل إلهام. وإنما كانت علاقة تبادلتها شخصيتان متصوفتان اتسمتا بالعظمة والمقدرة. ولقد شبه البعض شمس الدين بسقراط، الذى لم يخلف شيئاً مكتوباً، فكان مع ذلك سبباً لعظمة أفلاطون. كما وأن شمس بالمثل قد جرع كأس الشهادة على يد أولئك الذين لم يطيقوا حرارة ناره الروحية، ولم يدركوا مغزاها. لقد كان مولانا بمثابة المصباح وكان شمس بمثابة الشرارة التى اشعلت النار فيه. ويشير عبد الباقي گولبينارلى إلى وشيجة الصلة التى جمعت بين هذين المتصوفين قائلا، «لقد كان مولانا مهيأ للتجربة الوجدانية. كان عبارة عن مصباح نقى طاهر، امتلأ بالزيت، وأحكمت فيه الفتيلة، ولم يك ليعوزه سوى نار، أو شرارة حتى يشتعل، وما كان من شمس إلا أن كان تلك الشرارة. بيد ان النور، المنبعث من هذا المصباح، بفعل تدفق الزيت المتلاحق، ما برح يزداد قوة على قوة إلى درجة أنه لم يعد معها من المتيسر معاينة شمس الدين، الذى تحول بدوره إلى فراشة، لم تلبث أن تهافتت على ذلك النور مضحية بحياتها ...» ولا ريب بأن المرء ليتبين بلاغة مثل هذه المقارنة حين يأخذ بعين الإعتبار الطبيعة الملتهبة للعلاقة التى قامت بين صاحبينا، وتوهج ذلك النور الروحي، والحصيلة الشعرية التى نجمت عن لقائهما الذى لم يعمر طويلا، إذا ما قيس بالمعيار الزمنى:

«ولا تزيد المغبة عن ثلاث كلمـــــــات:
لقد احترقت .. واحترقت .. واحترقت ...»

هذا وقد يميل القارئ إلى تجاهل الصفة الإنسانية لمولانا، ويظن أنه لم يكن ثمة شئ حسى دنيوى في حياته. وما ذلك الا لطبيعة تجربة العشق الغامرة التى عاناها جلال الدين. غير اننا لنلمس حدة إنسانيته وبعد إدراكه لعالم الحس وقد عكستها أبياته بأسلوب هو غاية في الوضوح. إنه ليتوجب علينا ألا نعزل هذا «المصباح» عن الظروف التاريخية التى كان قد استنار فيها، وألا ننسى أوجه النشاط الإجتماعية الدنيوية المختلفة التى شارك فيها هذا المتصوف.

وفي السنة التى ظهر، بل واختفى فيها شمس الدين، أسست المدرسة القراطائية. وقد تم تشييدها عام ١٢٥١م. وتحمل، كما هو واضح، اسم نائب الملك جلال الدين قراطاى (ت ١٢٥٤م). وينتمي جلال الدين هذا إلى أسرة ذات أصول رومية (بيزنطية). هذا وقد عرف هذا السياسى الكبير بتقواه واخلاصه، وكان صديقاً حميما لمولانا، الذى لم يتردد بأن يطلق عليه لقب «ملائكي السجايا، ينطوى على صفات المقربين الى الله تعالى من الملائكة». «منجم العدل والصلاح». وهي كلها، بلا ريب، صفات قل أن إجتمعت لرجل دولة في إمبراطورية سلاجقة الروم ...

هذا ولم يك ليمضى طويل عهد على تبين مولانا لإنيته في شمس الدين، حتى أنست روحه الى مصدر الهام جديد. فيروى، أنه بينما كان يتمشى، يوماً، في سوق الصياغة، في قونية، تبادرت إلى مسامعه نغمات لرجع طرقات من دكانة «المعلم» صلاح الدين زركوب، فلم يلبث حتى انثنى يدور مأخوذا بالرقص، ثم سأل صلاح الدين الاشتراك معه، وهكذا انبرى الرجلان يرقصان في السوق لمدة من الزمان إلى أن توقف صلاح الدين ليتابع عمله في دكانه، بينما استمر الرومى يدور ويدور لساعات طويلة ...

هذا وإن كنا لا نستبعد حدوث مثل هذه الحكاية، إلا أنه يجب الا يغيب عن بالنا، حقيقة أن مولانا كان قد عرف صلاح الدين زركوب، هذا، لسنوات خلت. كان قد ورد أصلا، الى العاصمة في العقد الرابع بعد المائتين والألف للميلاد، من قرية تقع في سهول قونية. وكان حينها في عنفوان الشباب. ولم ينفك حتى أصبح المريد المقرب عند برهان الدين محقق، الذى عنه أخذ مولانا التصوف. كما يبدو أن صلاح كان قد تمثل شيخه زهداً وتقشفاً. وعليه نجد برهان الدين يجعله وريثه الروحي، و«الخليفة» الأوحد له، على الرغم من أميته. ثم عاد صلاح الدين الى قريته حيث تزوج وأنجب عدداً من الأطفال. ولم يلبث حى جاء ثانية الى قونية، حيث أقام بالقرب من والرومى شمس الذى أعجب به غاية الإعجاب، وأحبه. كما أن دكان صلاح الدين قد باتت مكاناً لإجتماعيهما، في بعض الأحيان وهكذا نلحظ أن علاقة متبادلة كانت قد تطورت، لعهود طويلة، بين الشيخين، وقبل أن كان يدرك جلال الدين ذلك. غير أنه ولما كان قد جرب مولانا كرامة الحب الكامل، عاد يتطلع إلى مرآة جديدة، فما كان منه الا أن وجدها في ذلك الإنسان البسيط، صلاح الدين، الذى تحقق فيه النقاء والخلاص من ادران الدنيا وسفاسفها. فزوده ذلك الإنسان بالصداقة، وأتاح له فرصة طيبة ليجد فيها ذاته من جديد. ويصف جلال الدين الصور المتغايرة التى يتجلى فيها المحب قائلا:

«إن الذى جاء، لسنين خلت، تعلوه خرقة حمراء جاء هذه السنة وقد لفه بنى الرداء؛ والتركي، الذى أتاك

حديثه حينذاك في هذه السنة، كعربي قد أتاك. الصديق واحد وما يتغير سوى الرداء؛ عاد اليك وقد إستبدل الزى بالرداء. القوارير هي التي تتباين وواحد هو الخمر فذا الخمر يخدرنا وباحسن هذا الخدر»

وليس من المتهجن أن يصاب أهل قونية من جديد بخيبة أمل. فإن فرحتهم باختفاء شمس الدين التبريزي، ما كادت تكتمل حتى راح العالم الفاضل، مولانا جلال الدين، ينغمس بحب ذلك الصائغ، الذى لم يكن ليحسن إستظهار سورة الفاتحة دونما تعثر، كما كان يرميه بذلك الحسدة الحاقدون. والناس إن حقدوا على شمس، بالأمس، إلا أنهم لم يكونوا ليبخسون قدره كمثقف ذى مكانه. لم يعر مولانا جلال الدين ولا صاحبه الصائغ صلاح الدين كلام الناس وترهاتهم بالا. فقد تخطى اتحادهم حدوداً بعيدة، واتسم بالنقاء والطهارة. وكثيراً ما راح مولانا يكيل لصديقه الجديد، (الذى كان يبلغ حينها، بالضرورة، نفس السن) آيات المديح والثناء، بأبيات يوشحها الحب وتكتنفها الرقة والعذوبة. وفي فصل من فصول كتابه «فيه ما فيه»، يتناول مولانا من يقال له ابن جاووش، بالتوبيخ والتقريع، وما ذلك إلا لرميه صلاح الدين، على ما يبدو، بكلام غير لائق؛ «عن طيب خاطر هجر رجال ديارهم، تاركين، وراءهم، آباءهم وأمهاتهم، وممتلكاتهم وأقرانهم وأسرهم، وارتحلوا من الهند الى السند، ونعالهم التى كانوا قد اصطنعوها من حديد، باتت مزقا. ولم يك تكبدهم لذلك إلا في سبيل لقاء رجل ينبعث منه عطر العالم الآخر .. وأما بالنسبة لك، فما أن حظيت بلقاء مثل هذا الرجل وفي عقر دارك، لم تلبث أن تجنبته وأدرت له ظهرك. وما ينطوى فعلك هذا يقينا، إلا على بؤس شديد وطيش ...». وتوثيقاً لصلة القربى، عمل مولانا على تزويج ابنه سلطان ولد، الذى كان حينئذ في منتصف العقد الثالث من عمره، من فاطمة، ابنة صلاح الدين. ومن الطريف أن نجد الرومى في إحدى رسائله الى ابنه سلطان ولد، وقد غدا يستحثه على معاملة زوجته هذه بالحسنى. كما كانت أبيات الغزل التى نظمها بمناسبة زواجهما، على كل لسان. ويوم أن توترت الأمور بين الزوجين، توجه مولانا إلى زوجة إبنه بأبلغ العبارات؛

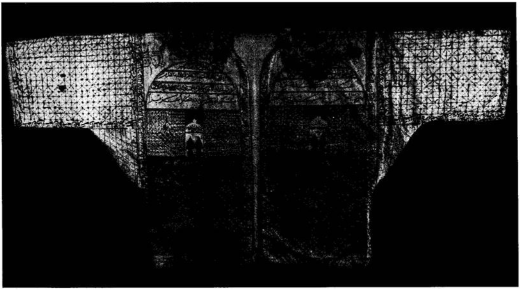
«يقيناً سأحرمن ولدى العزيز، بهاء الدين، من حبي، لو سعي يوماً إلى إيذائك، لا ولن أعود الى حبي له، ولن أرد عليه سلامه، ولن أرغب في أن يحضر جنازتي لو هو أقدم على ذلك ...»

هذا وقد أولى مولانا إهتمامه، أيضاً، بهدية خاتون، الأبنة الثانية لصلاح الدين، التى كانت متزوجة من خطاط اسمه نظام الدين. ويذكر أن مولانا كان قد عمل على تدبير أمر المهر لها وذلك بفضل ذات الشأن، حرم الوزير معين الدين بروانه، تلك الإمرأة الرائعة، التى كانت من بين من أسر مولانا إعجابهم. ويبدو، مما تنقله إلينا رسائل الرومى، أن الزوجين لم ينعما ببحبوحة من العيش. الأمر الذى جعله يتوجه بسؤال الموسرين من معارفه، لأن يمدوا يد العون إلى زوج ابنة صديقه، صلاح الدين.

ولقد تخللت السنوات التى جمعت بين جلال الدين وصلاح الدين أحداث سياسية جسام. ألمت هذه الأحداث بأناضوليا، لا بل بالعالم الإسلامى أجمع. فلقد وصلت جحافل المغول، بقيادة بيجو عام ١٢٥٦م الى مشارف قونية مرة أخرى. وتشير الأساطير إلى أنه، وبفضل الوجود الروحي لمولانا جلال الدين، لم يك ليتيسر لهم دخول «مدينة الأولياء». ثم ان أمور الحكم قد آلت الى ركن الدين قيليج أرسلان الرابع، الذى لم يكن سوى ألعوبة في يد الوزير المتمكن معين الدين بروانه. وفي سنة ١٢٥٨م تم للمغول إحتلال بغداد والقضاء على الخلفاء العباسيين. وفي هذه السنة ألم المرض بصلاح الدين. وبعد طول عناء، «أذن» له مولانا مفارقة عالم الحياة الدنيا، لينعم بملكوت الحياة الروحية الخالصة. هذا وكان مرضه قد حال بين مولانا وممارسته لمهامه وأعماله، إذ قلما غادر، حينذاك، حجرة صلاح الدين.

وما أن تم الفراغ من دفن جثمان الصديق الراحل حتى اشترك مولانا وأفراد عائلته وعدد من الأصدقاء باقامة حفل سماع ورقص صوفي بهيج، تخللته آهات الناى وترجيعات الطبول. إذ أن الموت ليس بفراق، بل إن هو إلا عرس من أعراس الروح. وثمة مرثاة قيلت بمناسبة وفاة الصديق ورد فيها:

«أيا ذا الذى، قد بكي على من هجر الأرض والسماء إنتحب العقل وفجعت الروح، وتضرجت القلوب في الدماء مذ عهدك، لم يك بين الناس من يأخذ مكانك ولقد بكي المكان واللامكان، من حزنه على فراقك وبات ذو القداسة والجناح والريشة من جبريل، زرقاء وبكت عيون أهل الولاية والأنبياء ... يا صلاح الدين، أنت طائر ذو الطيران السريع قد فارقت وقفز ذلك الغصن، الذى عنه كالسهم قد قفزت»



قميص لسلطان ولد، الابن الكبير لمولانا جلال الدين الرومى وخليفته الثانى (توفى عام ١٣١٢). هذا القميص محفوظ فى «متحف مولانا» Mevlâna Müzesi فى قونيا، تركيا.

ومما لا بد منه، أن تصيب أهل السنة خيبة أمل، وصدمة، حين كانوا يشهدون حفل سماع يقام على أثر الفراغ من مثل تلك الجنازة؛ قال مولانا:

«قال قائل: «يقلل السماع من الإحترام ورفعة المكانة !» فلتكن رفعة المكانة لك، فالحب لى حظ ومكانة»

ومع ذلك، فقد تأصلت جذور مولانا واتجاهاته في مجتمع قونية بصورة ملحوظة. ومن نافلة القول، أن نذكر، بأنه وعلى الرغم من انغماس صاحبنا وولعه بالرقص الصوفي، لم يعجز، مرة، عن إصدار فتوى شرعية صائبة من خلال رقصه ودورانه. لقد امتثل الرومى، في حياته، الزهد المتطرف. ويؤكد سبهسلار، الذى قام على خدمته عدة سنين، تعلق مولانا بشعائر الصلاة، وصيامه لفترات طويلة. هذا وقد أدى التزام مولانا المتناهي بالشريعة، وحسن معشره إلى إقبال الناس على بابه. نذكر من بين هؤلاء الوزير معين الدين بروانه، الذى كثيراً ما وقف على خدمته. علماً بأن هذا الوزير لم يك ليحظي بلقاء الرومى، إلا بعد طول إنتظار. وهو إن كان قد حظي بمخاطبة مولانا، في جل ما وصلنا من مراسلاته، فما ذلك، إلا بسبب المنصب الذى كان يشغله، والذى تسنى له من خلاله أن يمد يد العون الى المعوزين، ممن أشار عليه جلال الدين بمساعدتهم.

ولقد تمكن معين الدين هذا، والذى يعود إلى أصل ديلمي، من أن يكون حاكم قونية الفعلى زهاء سبعة عشر

عاما (١٢٥٩ — ١٢٧٦م). هذا ولم يك موقفه الخاذل المتقلب من أسياده السلاجقة، بمختلف عن موقفه من المغول بل وأعدائهم مماليك مصر. وقد عمل على تأمين العرش لركن الدين قيليج أرسلان الرابع؛ وذلك بطلبه بادئ ذي بدئ، تقسيم البلاد بين ركن الدين وبين أخيه «عز الدين كيقاووس».

حكم عز الدين قونية فترة امتدت من سنة ١٢٥٧م إلى سنة ١٢٦١م. إلا أنه قد أمضى جل وقته في أنطاليا، تلك البلدة الجميلة، الواقعة على البحر الأبيض المتوسط. هذا ويذكر بأنه كان قد وجه الدعوة الى مولانا لزيارته هناك، (الا أن جلال الدين لم يعمل على تلبية تلك الدعوة). ولقد حاول عز الدين التعاون مع البيزنطيين ضد المغول. بيد أن «أعوانه» لم يلبثوا حتى زجوا به في السجن. ثم أن المنية قد عاجلته، وذلك في سنة ١٢٧٨م، وإثر عدد وافر من المغامرات. وأما عن معين الدين بروانه، والذى تحالف، بصورة شبه علنية، مع المغول، عاد وتسبب بمقتل السلطان ركن الدين على يد أسياده. ولم يك ذلك إلا في سبيل تمكين ابنه، الطفل، غياث الدين كيخسرو الثالث، من إعتلاء العرش سنة ١٢٦٤م.

وعلى الرغم من شعور الصداقة والتقدير الذى كنه معين الدين لصاحبه، لم يك لينجو من تقريع مولانا له، لفظاً أو مراسلة، إن هو أبدى سوء أدب، (كان تحدث مرة مع أحد الزائرين أثناء إنغماس الرومى وإنشغاله بحفل سماع، فما كان من مولانا حينها إلا أن كال له اللوم والتوبيخ بقصيدة غزلية طويلة). كما أن مولانا قد كره منه، أكثر ما كره، التقلب وسياسة الرقص على الحبال التى انتهجها. «ويروى بأنه معين الدين زار مولانا يوماً طالبا النصيحة، فقال مولانا له: «لقد سمعت بأنك تحفظ القرآن وتأخذ الحديث من حلقات الشيخ صدر الدين.» أجاب الوزير: «نعم»، فما كان من مولانا إلا أن أردف قائلا: «إذا لم يك في عبارات القرآن الكريم والحديث النبوى الشريف ما يؤثر بك فماذا عساني أقول؟»

ولقد كان، أستاذ هذا الوزير، صدر الدين القونوى على رأس المقربين إلى ابن عربي من بين التلاميذ والمريدين. كان على درجة رفيعة من العلم، عالى الكعب في ميدان التصوف، أو هي النظريات الثيوسوفية، التى استهوت قلوب عدد من أبناء الطبقة العلياء. وعلى النقيض من الحياة المتواضعة التى سلكها مولانا، اتسم طراز معيشة صدر الدين بالرفاهة والبذخ. وهو لم يك لينظر، على الدوام، بعين الرضا إلى مسلك مولانا المندفع، لا ولا إلى صورة الحب غير المشروط الذى كان يتبناه، أو التدفق الشعرى العارم لديه. ومن جهة أخرى، لم يعر مولانا جلال الدين نظريات المتصوف الكبير ابن عربي عظيم إهتمام. ونحن هنا لا نستهجن إحتمال صدق الحكاية التالية: أنه وبينما راح، أصحاب مولانا، يوماً، يعرضون لكتاب إبن عربي الضخم «الفتوحات المكية» (ويحتوى على ٥٦٠ بابا) ويصفونه بالغرابة، وبأنه غير بين الغرض، دخل عليهم المطرب المعروف زكي القوال، مغنيا، ألحاناً عذابا، فما كان، حينها، من مولانا إلا أن علق بقوله، «فتوحات زكي لهي خير من الفتوحات المكية»، ثم إنطلق يدور راقصاً ... ومع ذلك، فإن المتصوفين الكبيرين قد تعايشا دونما نزاع ظاهر، علماً بأن صدر الدين لم يسعه، فيما بعد، إلا أن يعرب عن إعجابه وتقديره لجلال الدين الذى كان يصغره سناً، على أغلب الظن. ويشير جامى الى أن «نوعاً من الصداقة قد جمع بينهما». كما يبدو بأن جلال الدين نفسه قد مال إلى الفكر النظرى في أخريات حياته. هذا ولم يسع صدر الدين إلا أن سقط، مغشيا عليه حينما طلب إليه أن يؤم الناس في صلاة جنازة مولانا. وبعد وفاة جلال الدين ببضعة أشهر، لم يلبث صدر الدين القونوى أن فارق الحياة. ويرقد جثمانه في ضريح مكشوف، في وسط قونية.

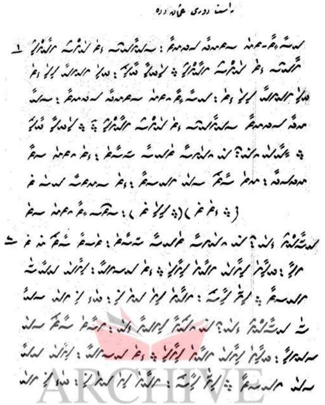
هذا وإن كان قد تعلق الوزير معين الدين بهذا المتصوف أكثر من سواه، فقد شغف أيضاً بفخر الدين العراقي. وهو شارح آخر لأفكار ابن عربي، وأكثر شاعرية من صدر الدين. بل إن أشعاره الغنائية الفارسية لتنتمي إلى أعذب الوان شعر الحب الصوفي. كان هذا الشاعر قد رجع من الهند، بعد إقامة طال أمدها، على أثر وفاة بهاء الدين الملتاني (ت ١٢٦٢م)، فزار بطريقه فيما زار مدينة قونية. وعلى الرغم من أن المصادر، التى بين أيدينا، لم تحتفظ لنا بوصف لتلك الزيارة، إلا أننا نعتقد، تخميناً، بأنه قد قام بزيارة جميع رواد التصوف في أخريات العقد السابع من القرن الثاني عشر. ثم أن معين الدين بروانه قد أنشأ له تكية صغيرة في توكات، تلك البلدة المزدهرة في القطاع الشمالي من الإمبراطورية السلجوقية. ثم توجه العراقي إثر وفاة الوزير معين الدين، عام ١٢٧٧م، إلى الشام، حيث كان يسودها وضع سياسى يفوق أناضوليا إستقراراً. ولم يلبث هناك حتى وافاه الأجل سنة ١٢٨٩م. فدفن بالقرب من قبر الشيخ محي الدين ابن عربي، في دمشق، على ما يقال.

وزار قونية، في حياة مولانا، لا بل في السنوات الأولى منها، متصوف آخر، ألا وهو نجم الدين دايا الرازي. كان نجم الدين هذا، طليعة أتباع نجم الدين الكبرى، الذى كان قد فر أصلا، كما فعلت أسرة الرومى، من المغول، واستقر في سيواس. وهناك أنجز كتابه «مرصاد العباد»، الذى سرعان ما ترجم إلى اللغة التركية، وبات خير كتاب يرجع إليه في التصوف على الطريقة الكبراوية، في مختلف بقاع القطاع الشرقي من العالم الاسلامى، وفي الهند خاصة. هذا وقد هيأ له الوزير معين الدين بروانه تكية في القيصرية. و«تنقل إلينا طرفة، فحواها؛ أنه قد طلب إليه، أثناء زيارته لقونية، أن يؤم الصلاة، فانبرى يتلو فيها، سورة «يا أيها الكافرون ....» ثم لم يلبث حتى أعاد تلاوتها، فما كان من مولانا جلال الدين، حينئذ، إلا أن التفت إلى صدر الدين القونوى قائلا: «لقد قصدني بالأولى وعناك بالثانية ...»

لم تقتصر علاقة مولانا بأبناء الطبقة العليا على الوزير قراطاى، الذى أشرنا إلى ميله إليه، بل إننا لنتبين وشيجة صداقة وود أخرى جمعت بينه وبين أحد رجال السياسة في الإمبراطورية السلجوقية المتقوضة. كان هذا السياسى الشاب فخر الدين صاحب عطاء، الذى عمل على مناوأة معين الدين بروانه أحيانا (ت ١٢٨٨م) وهو «أخونا»، ذلك «التقي الورع، عالي المقام»، الذى أنشأ العديد من المدارس والزوايا والسبل. أما عن تلك المدرسة التي تحمل اسمه والتى أنشأها في قونية، وأنفق على زخرفتها بسخاء كبير، فقد أنجز بناؤها لسنة واحدة سبقت وفاة مولانا. غير أنه، وعلى الرغم مما اتسلت به هذه المدرسة من جمال، فلم تك لتداني روعة «إينجه مناره لى»؛ تلك المدرسة التى تم بناؤها عام ١٢٥٨م، واشتهرت بأطواقها الكبيرة التى ازدانت بها جنباتها، وقد تخللتها آيات القرآن الكريم التى نقشت باتقان فائق، على الحجر.
كما دأب على حضور مجالس جلال الدين عدد من التجار الموسرين. ويروى، أن أحد هؤلاء قد اعتاد على توزيع ما كانت تحويه الصناديق من ثمين المتاع، على المطربين العازفين والمنشدين، في مجالس السماع.

غير أن مولانا، والحق يقال، قد خص الطبقتين، الوسطى والدنيا بعطفه وتقديره، قبل كل شئ. وقد أدت به مصادقته لأهل الصنعة والحرفيين لأن يقع هدفاً لتهجمات بعض الأفراد من علياء القوم؛ «يرتضى الخياط، والنساج، وبائع الخضار، حيثما حل أحدهم، يرتضيه» ولا يسع مولانا، هنا، إلا أن يذكر القائل، محقاً، برواد تصوف العهد الكلاسيكى الأول، وما انطوت عليه أسماؤهم من نسبة مهنية. نسوق من بين هؤلاء، هذه الأسماء: أبا بكر النساج، والجنيد القواريرى، والحداد، والحلاج. وأما بالنسبة لمن علق على مولانا بقوله: أنه قد جمع حوله الطالحين من الناس، فقد أجاب عليه قائلا: «لو كان الذين حولي أهل الصلاح، لبت تابعاً لهم. ولو كانوا من أهل الشقاء أخذتهم أتباعاً».

ولقد لاذ بباب مولانا عدد كبير من الفقراء والمعوزين. وراحت رسائله تتوالى، سعيا لمساعدتهم؛ أفليس لهم كل الحق بأن يستثنوا من دفع الضرائب الباهظة، وأن يحظوا بعمل في بطانة الوزراء، وأن يقادم اليهم من المال ما يمكنهم من الوفاء بما تراكم عليهم من ديون. «... ليس له من منزل يأتوى فيه ليله، وأمه سمتها الفقر. أما زوج أمه، فسيء الطبع بخيلا؛ ألقى بالطفل خارجا، وأردف قائلا: إياك والعودة إلى بيتى، وإياك أن تأكل خبزى...».
ولم يك مولانا ليتردد في أن يطلب الى أحد الوزراء، أو إلى أحد القضاة من ذوى المقام الرفيع، بأن يتكرم بتخصيص وظيفة في مسجد أو في مدرسة من المدارس لهذا الشخص أو ذاك. ومرة أخرى استحث جلال الدين أحد الوزراء على إبتياع بعض الآنية النحاسية، من تاجر عفيف ذى عوز، طالبا إليه تسديد قيمتها في الحال ... وكان مولانا، دوماً، يذكر من يخاطبهم بما جاء بالآية الكريمة «ومن أحياها (النفس) فكأنما أحيا الناس جميعاً».
هذا ولا يسعنا هنا إلا أن نشير إلى أنه وبالرغم من تعاطف صاحبنا مع الفقراء من أهل الصنعة، فقد رغب عن الفلاحين الذين اتسموا بالفظاظة وسوء التصرف. وراح يتهجم على حياة الريف، التى إن كانت تؤدى بالناس إلى أمر، فما ذلك إلا الغباء المطبق. وهو، بلا ريب، قد مقت الإتجاهات الفوضوية، بكافة الصور التى تجلت فيها من خلال سلوك بعض الجماعات التى اتخذت من الدراويش الجوالة أنموذجاً تقتديه. وأكد، دوماً، العظمة التى امتاز بها عالم الأكوان، وكيف أن لكل مخلوق فيه دوراً معيناً يلعبه. وبنفس المنطق، الذى تبين فيه أن الأشكال الخارجية ليست إلا «الغلافات»، (غلافات النقل) الذى تستطيع العين الباصرة، عين المؤمن الكامل، أن تتخللها وأن تدرك «النقل»، في الداخل، رأى أن لكل من الأشكال والغلافات وظائف في الحياة تؤديها: «إن أنت غرست الأرض نقلة نواة المشمش وحدها، فلن ينمو شيئا، وإن أنت غرستها وغلافها نمت ...»
هذا وتعكس أفعال الإنسان الظاهرة دخيلة نفسه، تماماً



علامات عنعنوية لموسيقى الدراويش المولويين؛ محفوظة فى «متحف مولانا» Mevlâna Müzesi فى قونية.



علامات حديثة لموسيقى الدراويش المولويين، مكتوبة فى القرن التاسع عشر؛ وهى محفوظة فى «متحف مولانا» Mevlâna Müzesi فى قونية.

كما يعرف اسم المرسل إليه من عنوان الرسالة. «إن لي الصورة التي انتصبوا فيها على أقدامهم والنحو الذى عليه طأطأوا رؤوسهم، ما قد يهيء لنا إدراك مكنون أنفسهم، والحال الذى كانت عليه مشاعرهم نحو الله ...» ولقد وشح التهذيب والرفعة أسلوب حياة مولانا، الأمر الذى جعل منه زعيم أهل المدن؛ في الوقت الذى راح فيه أهل البداوة والريف يلتفون حول معاصره حاجي بكتاش، وحول جماعات الدراويش الصغرى، أولئك الدراويش الذين انطلقوا يجوبون اناضوليا، طولا وعرضاً. هذا وقد تطور عن هذا المدخل التمدني إتجاه، تحلت به الطريقة المولوية فيما بعد، وكان غاية في الرفعة الثقافية. ولا يفوتنا أن نذكر، في هذا المضمار، حقيقة أنه كان هنالك عدد، لا بأس به، من النساء بين طلبة مولانا والمعجبين به.

ولا تبخل بعض رسائله عن سبغ عاطر الثناء والمديح على النساء من أهل التقي والإحسان. ويردنا هنا ذكر تلك الإمرأة التي أنشأت زاوية وراحت تضطلع بمهمة شيختها، وتلك الراقصة الجميلة، التي كانت تنزل خان ضياء، وهو مكان عرف بسوء شهرته، ثم كان أن اهتدت إلى حياة التقي والصلاح، على أثر زيارة لها من مولانا جلال الدين. وينقل أفلاكي، أن زوجة أمين الدين ميكائيل، الذى شغل نيابة الملك مرة، اعتادت على دعوة الرومي إلى جلسات السماع في بيتها، والقاء الورود على رأسه خلال السماع. وأما عن زوجة السلطان غياث الدين التي غادرت الى القيصرية، فلما لم تك لتطيق الفراق، فقد طلبت الى رسام بيزنطي، أن يرسم صورة لمولانا تحتفظ بها. ومما هو ثابت، أن عدداً من النساء، كمثل ابنة سلطان ولد، قد عمل، في تالى العهد، على نشر الطريقة بنجاح مشهود. ولقد حظيت كرا خاتـــون (ت ١٢٩٢م)، الزوجة الثانية التي اقترن بها مولانا، على أثر وفاة الأولى، بهذا المديح: «جمال عصرها في خفة الروح والإكتمال، و«ساره» أخرى، و«مريم» أيامها في العفة والطهارة». هذا وقد ولدت لمولانا هذه الزوجة ابناً وابنة. ويذكر الأفلاكي بأن الأب قد أقام مجالس السماع بمناسبة مولد ابنه من هذه الزوجة، عالم، التي استمرت سبعة أيام، كما إنسابت أبيات غزلية عذبة، ترحب بزهرة البستان الجديدة. ولما شب عالم عمل في سلك الدولة؛ غير أنه لم يلبث حتى تخلى عن عمله هذا، إرضاءاً لوالده، وليلبس بعدها ثوب الدراوشه. وأما عن الإبنة، ملكة خاتون فقد تم زواجها، فيما بعد، من شخص اسمه شهاب الدين.

لقد راح مولانا جلال الدين يمضى أيامه في العبادة، والتأمل، والمحاورة، بل وأحيانا في مجالس السماع. وأما في فصل الصيف، فقد اعتاد الذهاب وأصحابه ومريدوه، في نزهة إلى مرام، يتمتعون خلالها بالإنصات إلى جرش طواحين الماء، على التلة. كما أنه كان يذهب، مرة في كل سنة، إلى ينابيع إبلغين الحارة.

لقد تكررت التجربة الإلهامية عند مولانا ثلاث مرات. فبعد عملية الحب المتاجج، الباهر، التي تبادلها مع شمس الدين التبريزى، حظي بسلام روحي في صحبة صلاح الدين زركوب. أما المظهر الأخير لتألق عقليته المكتملة، فقد تأتى من خلال أثر حسام الدين جلبي عليه. فبعد أن حلق مولانا في سماء حب شمس الدين، وألف خدر صحبة الصائغ صلاح الدين، تجلى الآن في ثوب المعلم الملهم، الذى راح يعبر ما يسمي بعرف الصوفية «بدائرة النزول»، عائداً إلى عالمنا هذا، كمرشد وأستاذ.

انتمي حسام الدين بن حسن أخي ترك، الى الطبقة الوسطى من مجتمع قونية. ويشير اسم والده الى احتمال إنتسابه الى منظمة أخي. كانت هذه المنظمة عبارة عن تجمع ضم الصناع والتجار وسواهم ممن عرفوا بالصلاح والتعفف. وتعود بجذورها إلى جماعات الفتوة العربية– الفارسية، التي كانت المثل الصوفية بدورها قد نفذت اليها. وقد حرص أعضاء الجمعية على توفير الرخاء والرفاهية لإخوتهم، كما عملوا على إستضافة أبناء السبيل. والجمعية بتكافل أعضائها وتعاضدهم قد سعت إلى تلبية حاجات المجتمع.

هذا ولم يبرز حسام الدين في حياة مولانا بروزاً مفاجئاً غير متوقع. فقد كان قد التزم صحبته لعدة سنين سبقت مرحلة التحول. ويذكر أن شمس الدين التبريزى كان قد أولاه اهتماماً فائقا حين لمس فيه نعم الفتى، ولا سيما قد كان يعمر قلبه الزهد، ويملأ نفسه الطموح والاجتهاد. هذا وكان حسام الدين قد رتب، في تالى العهد، شيخاً لتكية الوزير ضياء الدين، وذلك بالرغم من معارضة المناوئين له. ويثني سبهسلار على الرقة التي امتاز بها حسام الدين، كيف لا وقد اعتاد أن يستشعر الآلام التي يعاني منها أصدقاوه، وكأنها تحل جسمه. كما كان غاية في حسن السلوك. يأبي أن يتطفل باستعمال مرحاض بيت شيخه، ويعود إلى بيته ليجدد وضوءه هناك، حتى لو كان ذلك في ليالى الشتاء. هذا وكثيراً ما أطلق عليه مولانا، في رسائله، لقب «جنيد عصره». ويعكس علينا عدد من تلك الرسائل، مقدار الحب الذى كنه جلال الدين له،

لمن اكتمل به إتحاده، ومن كان «بالنسبة لى، الأب والإبن والنور والعين ...» ولحسام الدين يرجع فضل الهام مولانا لأن يترجم خواطره وأفكاره، وتعاليمه، ولنقل، ملخصين؛ حكمته بأكملها، عباراتاً مكتوبة، ويرصدها لفائدة أتباعه ومريديه. كيف لا وقد كان يتطلع هؤلاء الى تعاليم شيخهم الأصيلة، ليلتزموها في تثقيف أنفسهم. علماً بأنهم قد كانوا قبلها يدأبون على مطالعة ملاحم الشعر الصوفي التى نظمها كل من مجد الدين سنائي، وفريد الدين العطار، (وعلى وجه الخصوص «منطق الطير» و«مصيبت نامه»). فسرعان ما استجاب مولانا لرغبة صاحبه الحبيب، وراح يملي عليه ما بات يعرف بـ«المثنوى المعنوى» (المزدوج الروحي). وحسام الدين يكتب. يقول مولانا في خاتمة إحدى القصائد المفعمة بالمشاعر، والتى نظمت في ذكرى شمس الدين:

«أحسام الدين، فلتكتبن الثناء في مدح أمير الحب هذا، بالرغم من أن هاجردينه لا يزال يستجدى في هواء حبه !»

لعدة سنوات، لم يبرح حسام الدين مولانا، يسجل كل بيت من الشعر نبثته شفاهة. لازمه أينما حل؛ في الشارع، وفي الحمام، وفي مجلس السماع، وفي البيت. هذا وقد إعتاد مولانا إعادة إنشاد الأشعار، حتى يتم تصحيحها، ومن ثم توزع على المريدين وهكذا جاءت أبيات القصيد، بأسلوب سهل فياض، ووزن بسيط، اى «رمل مسدس»... وهو في ذلك قد تبع سنائي والعطار، لغرض التعليم الصوفي. غير وأنه ليعسر علينا تقرير التاريخ الذى بدأ فيه جلال الدين «المثنوى»، على وجه التحديد. فمن المفروغ منه هو أن حسام قد برز كظاهرة إلهامية عقب وفاة صلاح الدين زركوب. هذا واننا لنتفق مع عبد الباقي كولبنارلى، في أن إحدى حكايات الكتاب الأول من «المثنوى»، تشير إلى أن الخلفاء العباسيين كانوا الى ذلك الوقت يحكمون بغداد. ولما كان مقتل آخر الخلفاء قد تم، على يد المغول، سنة ١٢٥٨م، يرد إحتمال الفراغ من إملاء الكتاب الأول، والذى تتوف أبياته على الأربعة آلاف بيت، في فترة تقع ما بين عام ١٢٥٦ وعام ١٢٥٨ للميلاد. ويؤيد ذلك، أيضاً إحتواء الديوان لقصيدة مؤرخة تشير، من خلال رؤية غريبة، الى هجوم قام به المغول بالقرب من قونية. وتاريخ القصيدة هو ٥/ذو القعدة/٦٥٤هـ، الموافق ٢٥/تشرين الثاني/١٢٥٦م. هذا وقد ذيلت القصيدة بتوقيع إسم حسام الدين والذى كان قد تمكن من فؤاد مولانا. كذلك تضح، بهذا، ملاحظة كانت قد وردت في مطلع الكتاب الثاني من «المثنوى»، يشكو فيها الرومى من أنه قد مضى عهد طويل على الفراغ من الجزء الأول، إذ كان ذلك ما بين سنة ١٢٥٨م وسنة ١٢٦٢م. وهذا التاريخ المتأخر مذكور في ابتداء الجزء الثاني من «المثنوى»، فلقد اعترت مولانا، على أثر وفاة صلاح الدين، مشاعر الحرمان التى أعجزته عن متابعة التعليم الشعرى. كما كان في وفاة زوجة حسام الدين سبب في توقف مصادر إلهام جلال الدين. هذا ولم يتم اختيار الرومى لحسام الدين «كخليفة» أول له إلا في سنة ١٢٦٢م. وهكذا نرى كيف أن الصاحب الفتّى، الذى ورد ذكره، كانسان غير مكتمل النضوج، في مطلع «المثنوى»، وأثناء الحديث عن غموض قصة شمس الدين، يبيت الآن في محل قبول كخليفة روحي فعلى لمولانا.

لم يتوقف مولانا عن إملاء «المثنوى» إلا عند مرضه الأخير. و«المثنوى» كعمل أدبي يخلو من الترتيب، ويعوزه الترابط البنائي، وتتداخل بعض أبياته في البعض الآخر، وخواطره غير المتجانسة حيكت على إعتبار تداعي الألفاظ ليس إلا، كما عاز الحكايات الترابط المحكم بينها. وأما عن التعبيرات المجازية، فغير محصورة الدلالة، فقد ينطوى التعبير الواحد على الاشارة الى معنى ، ونقيض ذلك المعنى، مما يجعلها تضارب في مرماها ومغزاها. وجلال الدين قد استخدم، في كتاباته وأشعاره، بل وأشار إلى مختلف أمور الحياة اليومية، كما أكثر من الحديث حول جوانب من التقاليد التى ترجع الى تلك الأمم التى نزلت ديار خراسان وبلاد الروم، من الحثيين واليونان والرومان والمسيحيين، وكانوا قد خلفوا فيها آثاراً لتراثهم الروحي. وقد كان يستقي موضوعاته من الأحداث التاريخية، والأساطير، وسير القديسين، بل ومن الحكايات الشعبية. كما أنه لم يتردد في تضمين صور لمجالس الحوار في أصول الدين، التى دارت حول مواضيع «الجبر والاختيار»، والحب وأمور الصلاة. كما أنه يغوص في تدبر أقوال الحكمة والأحاديث النبوية. نجده، أحيانا، وكأنه يقتفي أثر باب من أبواب كتاب «إحياء علوم الدين» لأبي حامد الغزالى، وأحيانا أخرى، نراه ينطلق في جميع الحكايات العارية، دونما توطئه أو تمهيد، ثم يسعي بعد ذلك إلى إعطائها مضموناً روحياً. أما بخصوص الحكايات المعمرة، من ذوات المائة، بل الألف سنة والتى ما عتمت تشيع في الأقطار الواقعة إمتداداً من الهند الى بلاد الروم، فانها لتختلط بالطرائف التى تصف تقاليد معاصرة، فارسية كانت أم تركية.

ولقد أدرك مولانا عند شروعه باملاء الكتاب السادس، بأنه سيكون خاتمة أجزاء هذا العمل الهائل. ونشير هنا إلى أن الحكاية الأخيرة من هذا الجزء، لتعوزها النهاية المنطقية.

وهكذا، بعد حياة إرتقى فيها مولانا قمم الحب الروحي، وعاني فيها أبلغ ألوان الشوق، وأعنف مشاعر الغربة، وحقق فيها غاية الإتحاد الروحي، وأنتج خلالها تراثا شعرياً، تجاوزت أبيات القطاع الغنائي منه ثلاثين ألفاً، وناقت الأبيات التعليمية منه على ستة وعشرين ألفا، وبعد حياة تجاذب فيها أطراف الحديث، كما جاء في كتابه النثرى «فيه ما فيه»؛ وبعد أن أنشا العديد من الرسائل، التى كان يوجهها في سبيل خير أبناء بلده، بعد كل الذى أسلفنا إعتراه الإجهاد ودب فيه الإعياء.

كما أن الموقف السياسى في أناضوليا قد ساء عاماً بعد آخر. هذا ولا يسع المنشآت الرائعة، والذى قد تم إنشاء بعضها لسنة واحدة سبقت وفاة مولانا، (وكانت تحوى جنباتها الزخرفة والخطوط الجميلة، التى أستخدم في إعدادها كل ما توصل إليه الفن من وسائل، حتى ذلك العهد)، لا يسع تلك المنشآت أن تحول دون إدراك حقيقة أن السلاجقة كانوا قد فقدوا إستقلالهم، بل وراحوا يدفعون الضرائب إلى المغول. كما نذكر هنا بأن الخلافات السياسية الداخلية، والحزازات بين الجماعات المختلفة قد لعبت دوراً جذريا في تفكك السلاجقة وضعف شوكتهم. في هذه الظروف يتذمر جلال الدين من سوء تصرف الجنود الذين لم يتورعوا عن إقتحام البيوت؛ والأحداث المفجعة التى كانت تشغل بال قطاع المثقفين في قونية ... ولم يفتأ عدد، من أولئك الذين تنبأوا بما سيحيق بالبلاد من أحداث سياسية، وعقب وفاة مولانا، حتى انطلقوا الى البلاد الشامية والمصرية. هذا وكانت بلاد الشام، التى باتت جزءاً من مملكة المماليك منذ عام ١٢٥٠م، قد برهنت على مناعة حصانتها ضد الغزو المغولى. كيف لا وقد تمكن الظاهر بيبرس، وللمرة الأولى، من كبح جماحهم في معركة «عين جالوت» الحاسمة سنة ١٢٦٠م.

ومع أيام الخريف من سنة ١٢٧٣م، راح عود مولانا يهن ويذوى. ويعجز الأطباء عن تشخيص الداء، اللهم الا أنهم قد أشاروا الى وجود ماء في أحد جنبيه، وأكدوا أن تدهور الصحة والوهن ليعتريه من أعلى رأسه إلى أخمص قدميه. ولقد لازم مولانا صديقه الطبيب أكمل الدين، الذى يعرف بشرحه لكتاب ابن سينا «القانون». كذلك فقد لازمه أعز أصدقائه عليه، سراج الدين التترى، الذى سبق لمولانا أن زاره، وتحدث معه بموضوع شمس الدين التبريزى. كما عاده في مرضه أصدقاؤه الآخرون ومريدوه والزملاء. ولم يك يتمالك جلال الدين إلا أن يعمل على تخفيف لوعتهم بانشاء أشعار تدور حول الموت، الذى ليس هو إلا مدخلا لحياة جديدة. وهذا موضوع كثيراً ما كان مولانا قد تناوله في أيامه السابقة. ولما كان البركان قد أقلق مضاجع أهل قونية، إنطلق، من علم منهم بمرض مولانا، إلى عيادته والإعراب لآله عن التقدير والإحترام الذى تكنه القلوب لهم. بيد أن روح جلال الدين لم تلبث حتى فارقت الحياة، عند مغيب شمس يوم ١٢٧٣/١٢/١٧م. ولقد شاركت في دفن جثمان مولانا، الفئآت المختلفة للمقاطعة. وانبرى المسيحيون واليهود يشاركون في صلاة الجنازة، كل حسب شعائر دينه. كيف لا وقد جمعت بينه وبين العديد من غير المسلمين خير الوشائج ... هذا وقد أقيمت مجالس السماع إثر الجنازة، وراحت الألحان الموسيقية تعزف الى ساعات متأخرة.

«حين تقبل زائراً لقبرى، ستجد ضريحي المسقوف يرقص؛ فلا تأتين، يا أخي، دونما دف الى قبرى، فليس هناك من مكان للحزين في الوليمة.»

وهكذا، قد خيم الصمت على مدينة قونية.

ومما يروى أن هرة مولانا أبت، لأيام، الطعام، وبأنها لاقت حتفها بعد أسبوع من وفاته. فلم يك من كريمته إلا أن دفنتها إلى جانبه. ولطالما ذكر جلال الدين الحيوانات في شعره، حيث رآها منشغلة في حمد الله (عز وجل)، ووجد فيها خير نموذج أو تعبير للسلوك الإنساني!

هذا ويذكر عبد الرحمن جامى، أنه عقب وفاة مولانا وبينما كانت تجمع جلسة بين كل من صدر الدين القونوى، وشمس الدين الفلكي، وفخر الدين العراقي وغيرهم من شيوخ التصوف، يستعيدون فيها ذكرى الشيخ الراحل، قال الثيوسوفي الكبير صدر الدين: «لوكان كل من أبي يزيد البسطامى والجنيد بين ظهرانينا لتعلقا بطرف ثوب هذا الرجل، ذى الفضيلة، ولإعتبراه عطية؛ كيف لا وهو حامى حمي الفقر المحمدى، نستشف ذلك من خلال تأملاته ...»

هذا وما برحت جماهير الناس تهرع إلى زيارة ضريح مولانا الى يومنا هذا.



صحيفة من «المثنوى المعنوى» لمولانا جلال الدين الرومى، كتبت سنة ١٤١٩ فى شيراز لابراهيم ابن شاه رخ ابن تيمور. هذه المخطوطة محفوظة الآن فى متحف گولبنكيان Museu Gulbenkian فى لشبونه.

عبد الوهاب البياتي

جلال الدين الرومى

«اصغ الى الناى يئن راوياً».
قال جلال الدين —
النار في الناى
وفي لواعج الحب
والحزين
الناى يحكي عن طريق طافح بالدم
يحكي مثلما السنين
«شيرين» يا حبيبتى
«شيرين»
دار الرمان
احترقت فراشتى
وانطفأ المصباح، لكنى مع السارين
مع المحبين، مع الباكين
احمل أكفاني
يئن راويا ...
قال جلال الدين:
من راح في النوم سلا الماضى
مع الباكين
«شيرين» يا حبيبتى
«شيرين»

قال مولانا جلال الدين الرومى بالعربيـــة:

يا صغير السـن يـا رطب البـدن   يا قريب العهـد من شرب اللبن
هاشمي الوجـه تركي القفـــا   ديلمي الشعــــر رومي الذقـــن
روحه روحـي وروحي روحــه   من رأى روحين في بـــــدن
صح عند الناس اني عاشـــق   غير ان لم يعرفوا عشقي بمـــن
اقطعوا شملى وإن شئتم صلـــوا   كل شئ منكم عنـدى حسـن
ذاب ممـا في متاعي وطنـــــي   ومتاعي باد مما في عاشا وطـــن

اطيب الأسفار عندى انتقالى من مكـــان   فالمكانات حجاب عن عيان اللامكـــان
المكانات خوابي، لا مكان بحر الفـــرات   ينتن الماء الزلال طول حبس في الجنـــان
في البيان انفراج في مطار للضميـــــر   يا ضميرى طر سرارا لا تطر صوب البيـــان
انتقـال للدجاج وسط دار للحبـــــوب   وانتقـال للطيور فوق جو للأمـــــان
يا فتى شتان بين انتقـــال وانتقـــال   انتقـال في هـوان وانتقـال في جنـان
في كلا النقلين ذوق في ابتـداء الانتهـاض   انمـا الفرق سيبدوا آخـر للافتتـــــان

الفن السلجوقي في الاناضول

تعتبر فنون السلاجقة في آسيا الصغرى من اروع الانتاجات الفنية الاسلامية قاطبة. فالسلاجقة الذين انتصروا عام ١٠٧١ على البيزنطيين واسسوا امبراطوريتهم في النصف الشرقي من الاناضول، استقدموا معهم قوى القبائل التركية التي لم تندحر. ويعتبر فنهم اكثر ضخامة الى حد بعيد من فن المسلمين في ايران والهند والبلاد العربية. بوابات جبارة مطعمة بنقوش خلابة تزين المساجد والمدارس والمنازل المشيدة من كتل حجرية ضخمة. وعلى بعض الجدران تزدهر جنائن كاملة للازهار الحجرية بينما توجد على جدران اخرى نماذج جبارة للحيوانات: الطيور، وبالدرجة الاولى، الاسود التي تعتبر نموذجية بالنسبة لفن بلاد الاناضول منذ عصر الحثيين. ولم تشيد البيوت الدينية العديدة من قبل الحكام في عواصم الدولة — قونية وقيصرية وسيواس فحسب (كانت لقونيه وحدها حوالى عام ١٢٥٠ مدارس لا يقل عددها عن الخمسين)، بل حتى في المدن الصغيرة المرتبطة اسميا بالسلاجقة نجد اعمالا رائعة في فن العمارة في القرن الثالث عشر. وتجدر الاشارة ايضا بصورة خاصة الى الطرق الممتازة والفنادق ونزل القوافل المنتشرة على الطرق وتبعد عن بعضها حوالى ٣٠ كيلومترا. وكما كان فن البناء بالحجر متطورا الى حد بعيد، فان فن اشغال الخشب كالمنابر والمحاريب والشبابيك والابواب تدل على التقدم في اعمال الزخرفة والحفر على الخشب. وكانت القباب واجزاء من الجدران تزين بانواع من البلاط الممتاز النادر، فكما ازدهرت في كافة انحاء البلاد فنون الخط وخاصة الخط الكوفي المتميز بطابعه الخاص. ومن ناحية اخرى فحتى فنون الخط والنسخ — كما هي مثلا في بوابة مدرسة اينجه مناره لى (انظر ص ٤) تعود الى هذه الفترة. ويجدر ان لا ننسى ان هذا الازدهار الذى بلغ القمة في الفنون التشكيلية كان يرافقه بلوغ التصوف الاسلامى ذروته. فاناضول السلاجقة هي تلك البلاد التي تواجد فيها العلماء الهاربون من حملة المغول في خراسان وايران فكانت مأوا لهم، واسماء لامعة مثل جلال الدين الرومى وصدر الدين القونوى ونجم الدين دايا الرازى تمثل العديدين من شيوخ الصوفية والفقه والشعر وفن الخط الذين التفوا حول دار السلاجقة. وقد استمر تأثير اندفاعات الفن السلجوقي الرفيع ظاهرا في القرون التي اعقبت هذه الفترة: وعند التمعن في اجود انتاجات الفن العثماني في القرون اللاحقة نشعر «بطاقة الاتراك الكبيرة غير المقيدة» كما عبر عنها بحق احد علماء تاريخ الفن.

وتقدم الصفحات التالية بعض نماذج هذا الفن التقطتها عدسة احد المصورين السويسريين.



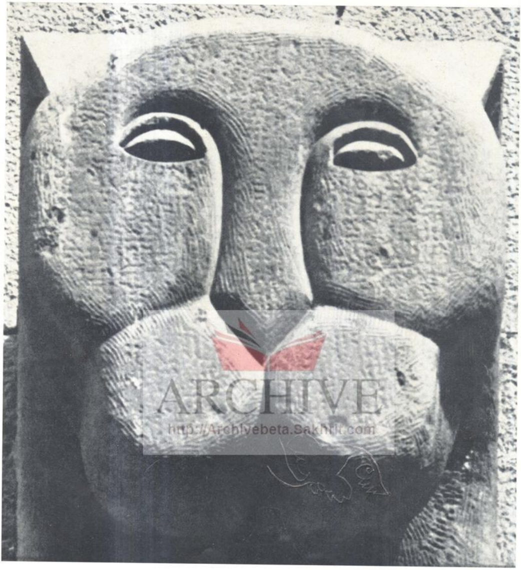
أحد أبواب جامع مدينة دوريگى فى الأناضول الشرقية، تم انشاء هذا الجامع عام ١٢٢٨.

تصوير: ادوارد ڤيدمر، تسوريخ .Eduard Widmer, Zürich



نقوش على جدار المدرسة الزرقاء (گوك مدرسه) فى مدينة سيواس، الأناضول الشرقية، عام ١٢٧١.

تصوير: ادوارد ڤيدمر، تسوريخ Eduard Widmer, Zürich.



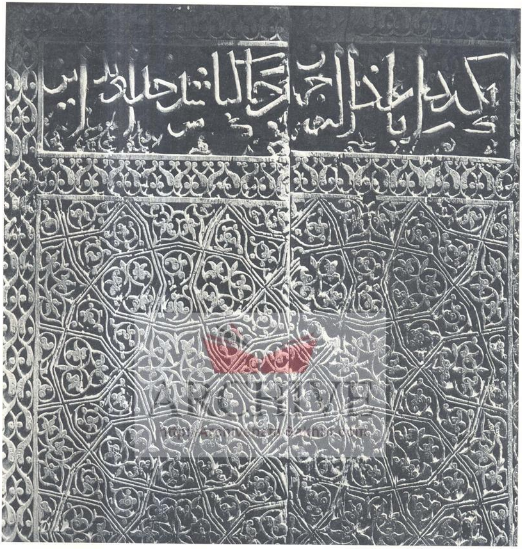
رأس أسد من الحجر على جدار «سلطان خان» قريب من مدينة قونيا؛ أنشاء هذا الخان السلاطين السلاجقة فى اوائل القرن الثالث عشر.

تصوير: ادوارد ڤيدمر، تسوريخ .Eduard Widmer, Zürich



كتابة كوفية «الشكر لله» على باب من ابواب المدرسة الزرقاء (گوك مدرسة) فى مدينة سيواس، الأناضول الشرقية؛ تم انشاء هذه المدرسة عام ١٢٧١.

تصوير: ادوارد ڤيدمر، تسوريخ .Eduard Widmer, Zürich

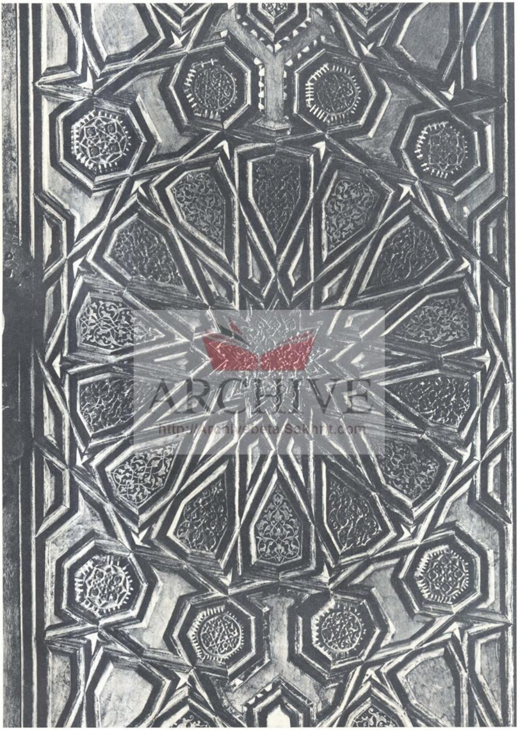


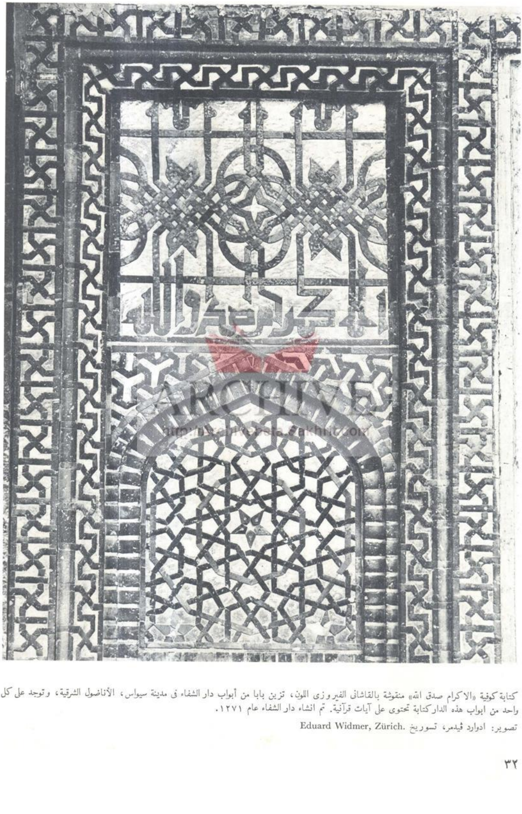
خشب الشباك من جامع «اشرف اوغل» فى مدينة بيكشهر، الأناضول المركزية، اواخر القرن الثالث عشر.

تصوير: ادوارد ڤيدمر، تسوريخ Eduard Widmer, Zürich.

خشب الشباك من الجامع الذى أنشأه السلطان العثمانى بايزيد الثانى (المتوفى عام ١٥١٢) فى مدينة اماسيا بالأناضول الشمالية.

تصوير: ادوارد ڤيدمر، تسوريخ Eduard Widmer, Zürich. ◀





كتابة كوفية «الاكرام صدق الله» منقوشة بالقاشانى الفيروزى اللون، تزين بابا من أبواب دار الشفاء فى مدينة سيواس، الأناضول الشرقية، وتوجد على كل واحد من ابواب هذه الدار كتابة تحتوى على آيات قرآنية. تم انشاء دار الشفاء عام ١٢٧١.

تصوير: ادوارد ڤيدمر، تسوريخ .Eduard Widmer, Zürich

أمسية موسيقية في بلاط هرون الرشيد

بقلم ايكهارد نويباور

لا بد وانكم فكرتم عند اطلاعكم على عنوان هذه المحاضرة[1] بقصص الف ليلة وليلة وتوجه تفكيركم الى الخلفاء الذين كانت موائدهم الدسمة يعقبها كل ما يطرب وينعش من الموسيقى والرقص والغناء والحفلات الصاخبة والليالي الماجنة الحمراء بجواريها الحسان والخصيان والنبيذ والندماء والشعراء والمطربين والحان العود. وحتما ستعود بكم الذاكرة الى هارون الرشيد، ذلك الخليفة العباسي الذي لعبت ذكراه دورا هاما في اساطير الف ليلة وليلة كما ان قصة كاملة دارت وقائعها حول مطربه المقرب ابراهيم الموصلي لم تهمل التطرق الى ابنه المطرب المعروف اسحق الموصلي.

انه نفس المجتمع الذي سيدور الكلام هنا حوله واعني به بلاط هارون الرشيد وامسياته الموسيقية، غير اننا سوف لا نعتمد في ذلك على اساطير الف ليلة وليلة واقاصيصها، بل على مصادر عاصرت عهد هارون الرشيد بالذات.

وسينصب مغزى ما سيجرى سرده فيما يلي على رسم صورة لاحداث ومجريات سهرة انس وطرب يقيمها هذا الخليفة، صورة مجردة من الميوعة والعطور التي تتحلى بها صور الف ليلة وليلة، صورة طابعها الاعلام الموضوعي المجرد. ولكي لا ادخل في تيه من اسماء الموسيقيين، اخترت اربعا من مطربي البلاط نصاحبهم في هذه الامسية واود ان اقدمهم لكم فيما يلي بايجاز:

لقد ورد آنفا ذكر ابراهيم الموصلي، عميد موسيقيي البلاط وملكهم غير المتوج. ينحدر اصله من اسرة فارسية عريقة هاجر والده الى الكوفة هربا من الوالي الاموي ووضع نفسه كـ «مولى» تحت حماية قبيلة بني تميم. ترك ابراهيم المدرسة مبكرا وبدا حياته العملية معتمدا على نفسه. جاب كافة انحاء العراق وحل اخيرا في «ري» في ايران حيث كرس نفسه لدراسة وتعلم الموسيقى العربية والفارسية المعاصرة بالرغم من معارضة اسرته. وبعد ان تقلد عدة مناصب كـ «نديم» رفعته باستمرار وشيئا فشيئا الى الاعلى في المجتمعات البغدادية، ازداد شهرة ووصل صيته اسماع الخليفة المهدي الذي احتضنه وضمه الى مطربي بلاطه[2].

ويقال انه تمكن من اقامة علاقات صداقة شخصية ربطته بهارون الرشيد ايدتها الزيارات المتعددة التي كان يقوم بها الرشيد الى داره، آخرها زيارته له قبيل وفاته عندما كان مريضا طريح الفراش للاستفسار عن صحته وتفقد احواله: «ان الرشيد هب ليلة من نومه، فدعا بحمار كان يركبه في القصر اسود قريب من الارض فركبه ... فلما خرج من باب القصر قال: اين يريد امير المؤمنين في هذه الساعة؟ قال: اردت منزل ابراهيم الموصلي ... فخرج فتلقاه وقبل حافر حماره وقال له: يا امير المؤمنين، آ في هذه الساعة تظهر؟ قال: نعم، شوق طرق لك بي، ثم نزل فجلس في طرف الايوان واجلس ابراهيم ...»[3]

وبعكس ابراهيم الذي كان عليه كشاب ان يبدا من العدم بعمل بجد ومشقة لبلوغ هدفه المنشود في تنمية علومه ومواهبه، نشأ ابنه اسحق الموصلي في بيت جاه ورفاه. فبفضل موارده المالية العالية بصفته كبير مطربي البلاط تمكن ابراهيم ان يهيئ لابنه اسحق فرص التربية والتعليم التي كان يتمتع بها الامراء في بيت الخلافة. فشخصيات لامعة اسماؤها كالاصمعي وابو عبيده وغيرهم من ادباء وعلماء زمانهم كانوا خير ضمان لتربيته العالية في العلوم الاسلامية والشعر والادب[4]. وقد نبغ كتلميذ في الفقه على يد استاذه مالك ابن انس وغيره[5]. وخير دليل على ذلك ما شهد له به المامون عندما قال: «لولا ما سبق على ألسنة الناس وشهر به عندهم من الغناء لوليته القضاء بحضرتي، فانه اولى به واعف واصدق واكثر دينا وامانة من هؤلاء القضاة»[6]. اما تربيته الموسيقية فلم تكن شأنا من الاخرين اذ ان والده كان قد عهد بتربيته الموسيقية الى اشهر موسيقي عصره. واسحق، كابن مدلل ويتمتع باعجاب الجميع، بلغ الذروة مبكرا ولم يكن يطيق منافسيه وهذا يفسر لنا نزاعه الذي دام سنين عديدة مع ابراهيم ابن الخليفة المهدي، المغني الثالث الذي

سيتناوله هذا المقال والذى يشير المؤرخون الى انه لم يكن ذو قابلية للخلافة كالمأمون. وبالرغم من ان تربيتهما الموسيقية كانت في نفس المستوى(٧)، فقد كان ابراهيم متفوقا على اسحق في الغناء لما كان يتمتع به من صوت جميل رخيم(٨)، لذا كان اسحق دائما يحاول، معتمدا على حججه النظرية، جر ابراهيم الى جدال طويل لا نهاية له كتسمية انواع الايقاع والاوزان مثل الثقيل والخفيف واهميتها(٩).

ورابع وآخر مغنينا، ابن جامع، ينحدر من اسرة مكية عريقة. تربيته دينية اسلامية وكان متدينا يحفظ القرآن والحديث وعالما في الفقه بما يؤهله ارتداء ملابس رجال الدين. من اثقف مطربي عصره واكثرهم تدينا واعتاد ان يرتل القرآن كاملا كل يوم جمعة — «كان ابن جامع من احفظ خلق الله لكتاب الله واعلمه بما يحتاج اليه، كان يخرج من منزله مع الفجر يوم الجمعة فيصلى الصبح ثم يصف قدميه حتى تطلع الشمس، ولا يصلى الناس الجمعة حتى يختم القرآن ثم ينصرف الى منزله».(١٠) ولابد من الاشارة هنا الى انه لم يرد في القرآن نص صريح يمنع الموسيقي او الغناء وان بعض ملاحظات محمد النبي الموجهة ضد الموسيقي كانت تستهدف الغناء الماجن والحد من الاستهتار والمجون، لذا فان المسلم المتدين الذى كان يمارس الموسيقي والغناء لم يكن يفترض في عمله هذا مقدما ما يناقض الدين(١١)، غير ان ما كان سيقوله النبي عن امسيات هارون الرشيد — فهذا امر آخر!!

وقد تمكن ابن جامع من تنمية ذوقه الموسيقي عندما تزوجت امه للمرة الثانية من احد مشاهير المطربين الذى اصبح استاذه الاول في هذا الفن(١٢). وقد ربطته صداقة متينة بابراهيم الموصلي لم يعكرها سوى اتباعه اسلوبا آخر في الموسيقي والغناء يغاير اسلوب الموصلي(١٣)، غير ان خلافاتهما هذه لم تؤد مطلقا الى منازعات شخصية كتلك التي كانت تسود علاقات ابراهيم ابن المهدى واسحق الموصلي(١٤).

بهذا عرفتكم على اهم العناصر في سهرتنا، اثنين من كبار السن، الموصلي الاب وابن جامع واثنيين من الجيل الاصغر، اسحق ابن ابراهيم الموصلي وابراهيم ابن المهدى.
والسبب في اختيار هذه الامسية في دار خلافة هارون الرشيد يعود الى ان تاريخ الموسيقي العباسية بلغ اوجه في عهد هذا الخليفة، غير ان هنالك سبب آخر لاختيارى الرشيد بالذات، اذ انه بعد استلامه الخلافة ادخل تبديلات على نظام مطربي البلاط مهدت لنا السبيل للحصول على معلومات ممتازة عن بعض التفاصيل الفنية لهذا التنظيم.

ويعتبر التنظيم المالى نقطة مهمة في هذا، فان سلف هارون وشقيقه موسى الهادى كان اثناء حكمه الذى استمر سنة واحدة، قد بذل المال بغير حساب للمغنين والشعراء والندماء واغدق عليهم بنفيس الهدايا(١٥)، فوضع هارون حدا لذلك بتقليصه الرواتب واختصاره الهدايا الى حد معقول. كما حدد للمغنين ايام عمل خاصة (نوبه) عليهم الحضور فيها الى البلاط(١٦) واستثنى من هذه القاعدة المطربين المقربين اليه جدا الذين وجب عليهم ان يكونوا دائما على اهبة الاستعداد للاستجابة الى نداء الخليفة.
وكان يصعب جدا على هؤلاء التمتع باجازة او استراحة لبضعة ايام، فابراهيم الموصلي مثلا كان يتمتع براحته يوم السبت فقط: «ابراهيم قال: سألت الرشيد ان يهب لى يوما في الجمعة لا يبعث فيه الى بوجه ولا بسبب لأ خلوا فيه بجوارى واخوانى، فأذن لى في يوم السبت ...»(١٧).
وبالاضافة الى ذلك فقد عدل هارون بعض العادات والتقاليد التى سار عليها اسلافه وتوسع في التحرر من بعض القيود التى كانت مفروضة والتى كانت بطبيعتها — كغيرها من تقاليد البلاط — تعود الى العادات الفارسية. فجرت العادة ان تفصل بين الخليفة ومطربيه ستارة(١٨) والامر يعود الى الخليفة عندما يحظى مطربوه بفائق استحسانه، ان يعبر عن هذا الاستحسان إما برفع الستارة او السماح للمطرب بتقديم ما لديه من مقطوعات امامه مباشرة، وكان الرشيد غالبا ما يفعل ذلك في سنوات حكمه الاخيرة. وعند مراجعة المصادر يرسخ الاعتقاد بان ما يقارب نصف الحفلات فقط كانت فيها الستارة مسدلة بينما كانت مرفوعة في القسم الاعظم من حفلاته الموسيقية(١٩) وهكذا لم يكن من المستحب ان تقرن صالة الموسيقي بكلمة «الستارة». وفي هذا الصدد تجدر الاشارة الى الوضع الخاص لابراهيم ابن المهدى الذى كان ابن خليفة ومطرب في نفس الوقت، اذ احيانا كان يجلس مع المغنين خلف الستارة(٢٠) واحيانا نجده مع المغنين المقربين الذين يسمح لهم بالغناء بدون ستارة(٢١) لكنه غالبا ما قدم — اكثر من غيره — اغان خاصة في حضرة هارون الرشيد(٢٢).

وكان رجل الارتباط بين الخليفة وموسيقييه «خادم المطربين»، ويظهر بان هذه الوظيفة استحدثت في عهد هارون الرشيد. ومع وجود خادم في البلاط في العهود السابقة مهمته الوقوف عند الستارة اثناء الحفلة لايصال

رغبات الخليفة الى المغنين(٢٢)، غير انه لم يكن هنالك الى ذلك الحين خادم مثل هشام مسرور احد الخدم المقربين جدا الى الرشيد(٢٤). وكانت صلاحياته وواجباته تتجاوز الى حد بعيد صلاحيات ومهام «الحاجب» ولم يقتصر عمله على ايصال هدايا ومكافئات الخليفة للموسيقيين الى منازلهم فحسب او زيارتهم بتكليف من الخليفة او الطلب اليهم الحضور الى القصر بصورة مفاجئة عندما يحتاجهم الخليفة، بل كان يقوم ايضا بايقاع ما يأمر به الخليفة من جلدات باحدهم او يتابع تنفيذ العقوبات التى يفرضها الخليفة عندما يغتاظ منهم(٢٥). وكان يتكرر وقوع هذا اذ لم يكن اى من الموسيقيين ضامنا عدم حدوث ما قد يؤدى الى غضب الخليفة او استيائه.

جرت العادة ان يشترك في الامسيات الموسيقية حوالى سبع موسيقيين(٢٦) ياخذون اماكنهم خلف الستارة حسب نظام خاص انفرد الرشيد بوضعه وكان — حسب علمي — اول من وضعه، وهو نظام مقتبس من مراسيم البلاط الساسانية يوزع الموسيقيين الى ثلاث «طبقات» تبرز للعيان بالجلوس في ثلاثة صفوف خلف بعضها. اعتمد هذا التوزيع على سن واهمية المطرب(٢٧)، فابراهيم الموصلى وابن جامع مكانهم عادة في الصف الاول(٢٨) بينما على الشباب اسحق الموصلى ان يسعي اليه. وعازفو الالات الموسيقية مكانهم عادة في الصف الثالث وبعضهم — في احسن الظروف — في الصف الثاني(٢٩). وتبلغ المسافة بين الصف الاول والستارة عشرة اذرع(٣٠) ويجلس المغنون جنبا الى جنب. وقد اثبت هذا النظام جدارته وخاصة في حالات معينة، فمثلا ان ابن جامع اخذه النعاس في احدى الامسيات لتعبه الشديد فاوقظه جاره ابراهيم الموصلى بمرفقه — «وهوم ابن جامع سكرا ونعاسا، فلما دار الغناء على اصحابه وصارت النوبة اليه، حركه من جنبه لنوبته فانتبه ...»(٣١).

تبدا الامسية الموسيقية عادة بعد صلاة العشاء عندما تزول شدة حرارة العصر، فيجتمع الموسيقيون في هذا الوقت عند بوابة القصر(٣٢) ثم يسيرون مجتازين اقسام القصر المختصة للاعمال الرسمية (دار العامة) ومن ثم، حسب طبيعة بناء القصر، فناء داخليا او اكثر ليبلغوا «دار الخاصة». وعادة تقع صالات الاحتفالات الخاصة قرب جناح النساء(٣٣) لتتمكن الجوارى من الاشتراك في الحفلة من وراء ستارة تخفيها عن الانظار حيث يقوم الخليفة بزيارتهن اثناء الامسية(٣٤). وامام هذه الصالات تقع الغرف الخاصة بالمطربين والندماء والشعراء التى يتمكنون فيها من التهيوء لادوارهم(٣٥).

والصالة بحد ذاتها فيها كل ما يمكن تصوره من معالم الابهة والغنى التى قرأنا عنها في الف ليلة وليلة، فالجدران والبلاط من انواع مختلفة من المرمر كما ان بعض الجدران تكسوها الاقمشة المطرزة بالذهب والارضية بلاطها اما الموزائيك احيانا او التصاوير غالبا(٣٦) واحيانا نجد الستائر المصورة المصنوعة من اجود انواع الحرير والبروكات وتحمل اسم الخليفة محاكا فيها. وقد عثر على عدد كبير من هذه الستائر عند جرد مخلفات هارون الرشيد(٣٧) وفي وسط القاعة يقوم مقعد الخليفة الوثير مرتفعا مشرفا على الصالة(٣٨) على بعد عشرة اذرع من الستارة(٣٩).

وقبل الحفلة يرتدى الخليفة ملابس لا تقل جودة ورونقا عما في الصالة، اما الموسيقيون فليس هنالك ما يحدد ويعين ملابسهم وتعتمد عادة في شكلها والوانها على ذوق الفنان وخياله واناقته. وجماعة الظرفاء منهم سعت الى تطوير عاداتها الخاصة بها والتى تعطينا انطباعا عن ملابس الرجل المثقف النبيل، كالعطر الذى يستعمله واشياء اخرى عديدة(٤٠). وبصورة عامة نجد الملابس متنوعة الاشكال فضفاضة ذات الوان زاهية تسترعي الانتباه حتى بالنسبة للذوق في الوقت الحاضر، فنسمع مثلا ان اسحق الموصلى دخل مرة على الخليفة الامين مرتديا قباء احمر وخفا سيوره صفراء وحزام احمر — «وقد لبست قباء وخفا احمر واعتصبت بعصابة صفراء وشددت وسطي بشقة حمراء من حرير»(٤١). والتقيد الوحيد في اختيار الملابس ينحصر في عدم السماح في ارتداء الملابس الخاصة بمن يتمتع بمرتبة اعلى او قباء الخليفة(٤٢).

ومن قواعد اللياقة لدى موسيقي القصر التجنب المطلق لانبعاث الروائح الكريهة(٤٣)، لذا استعملوا العطور(٤٤)، وكان ابراهيم ابن المهدى اكثر من تهمهم هذه القواعد، اذ كان لقبه «التنين» نظرا لضخامة جسمه(٤٥) فكان يرتدى تحت ملابسه صيفا وشتاء ثوبا محاكا من القطن يمنع تسرب رائحة العرق من جسمه(٤٦).

وفي بداية الحفلة كان على الفنانين استعمال الصيغة التالية لتحية الخليفة: «السلام عليك يا امير المؤمنين ورحمة الله وبركاته»(٤٧)، اما السجدة فلم تكن متبعة في ذلك الوقت للتحية كما اصبحت عليه في عهد الفرس بل كانت للتعبير عن الشكر والامتنان كتقبيل اليد او الرجل ولا علاقة لها ببداية الحفلة او نهايتها.(٤٨) وبعد التحية يسمح الخليفة للموسيقيين بالجلوس. ان كل هذا

وما يعقبه يعتبر جزءا من المراسيم التي قد تؤدي مخالفتها الى عقوبات امرها الطرد من مجموعة موسيقي البلاط. وقد حدث هذا لاحد المطربين اذ احتسى كميات من الخمر كبيرة وقام بتصرفات غير لائقة(٤٩).

وبعد ان يجلس الجميع يعطي الحاجب اشارة لوزن الآلات ويستصحب عادة كل موسيقي عوده او آلته معه، ويعتبر العود الآلة الموسيقية الرئيسية الى جانب الناي والقيثار. وتوزن الآلات بموجب الوتر الاعلى الثاني للعود(٥١) وقد انتقلت هذه العادة مع الآلة الى اوربا عبر اسبانيا واصبحت تطبق على الكمان، اذ ان الفرق الموسيقية الغربية تقوم حتى الآن بوزن الاتها على نغمة (آ) المنبعثة من الوتر العلوي الثاني لكمان العازف الاول.

يعطي الخليفة اشارة البدء عندما يطلب من احد المغنين قطعة معينة او يترك له اختيار القطعة الاولى. فاذا اراد التقيد بمركز المغني اعطي اشارته اولا الى ابراهيم الموصلي او ابن جامع او اي من كبار المطربين، وعلى المطرب في كل الاحوال انتظار اشارة الخليفة، اذ هكذا تقضي المراسيم(٥٢) لا في بداية الحفلة فقط بل بالنسبة لكل مغني ياتي دوره حتى لوكان ذلك حسب ترتيب جلوسهم.

والمفروض في كل مغن ان يتمكن من مصاحبة غنائه على العود، غير ان هناك من ضمن موسيقي البلاط من يقوم بالعزف فقط، فاحدهم على العود وآخر على الناي وهكذا وهؤلاء يصاحبون عادة قطع الغناء المعتادة. والايقاع يحدده عازف الطبلة(٥٣)، وقد سبق ان سمعنا ان هارون الرشيد كان يصنف العازفين في المرتبة الثانية بعد المغنين وهذا يعود الى انه لم يكن من المالوف الاستماع الى الموسيقى وحدها ومهمات العزف المنفرد تنحصر في المقدمة والختام وما بين المقاطع(٥٤)، غير ان بعض عازفي القصر كانت لهم المكانة الاولى بين اقرانهم، وصادف مرة ان امتنع عازف ناي يجلس في الصف الثاني عن مصاحبة ابن جامع مستندا الى القاعدة الساسانية التي تقول ان العازف الاول يجب ان يصاحب المغني الاول، فاذا امره الخليفة غير ذلك كان له الحق في الامتناع عن العزف(٥٥). وقد نجح عازف الناي هذا بالتمسك بموقفه اثناء الحفلة فحصل حالا على ترقية وانتقل الى الصف الاول، وبعد الحفلة منحه هارون الرشيد، تقديرا له ولموقفه، السجادة المفروشة في الصالة(٥٦).

عندما يطلب الى المطرب اختيار القطعة التي سيغنيها فانه يتصرف حسب العادة المتبعة، حيث يبدا باغان كلماتها جليلة منعشة ينبعث وزنها من ايقاع بطيء تستند الى الحان العود الوسطى، وقد تكون ايضا اغان ونشائد ايقاعية تبدأ باستهلال ايقاعي حر(٥٧).

وطبيعة المقطوعات تتبدل مع تقدم الوقت في الوصلة الثانية، فمن الاناشيد الهادئة المعتدلة عند الافتتاح ينتقل الغناء الى القطع الصاخبة يصاحبها ما يلائمها من موسيقى وايقاع، ثم اغاني الحب والخمر السريعة الخفيفة الحالمة. وفي ختام الامسية تعقب قطع هادئة. ان هذا التسلسل الغنائي ذو الطابع المتبدل الذى يتغير بين وصلة واخرى ادى بمرور الزمن الى ادخال صيغة معينة طابعها تسلسل موسيقي كبير لقطع معينة بتسلسل معين اطلق عليها «النوبة». وقد وصلت هذه اوجها في القرن الثالث عشر وحتى يومنا هذا نجد نوعا متطورا من هذه «النوبة» في المغرب(٥٨).

والان تجدر الاشارة الى ما يغنيه المطربون وطريقة غنائهم اى بعبارة اخرى التطرق الى كلمات الاغنية ولحنها. وبالامكان تقسيم كلمات الاغاني الى ثلاث مجموعات:

المجموعة الاولى قوامها اشعار مستساغة ومعروفة لكبار الشعراء القدامى والتي سبق ان لحنها وغناها بنجاح المطربون السابقون. ولم يكن في اعادة غنائها ما يعيب على المطرب بانها مقتبسة، بل العكس هو الصحيح اذ يفخر المطرب بانه ساهم في ادخال تجديدات عليها(٥٩).

والمجموعة الثانية هي قصائد للشعراء المقربين الى الخليفة، اى شعراء البلاط، وهي المجموعة الواسعة جدا. وقد وجد ابراهيم الموصلي ان هارون كان يقدر قصائد «ذى الرمة» ويحفظ العديد منها، فبدأ بتلحين قصائد هذا الشاعر وتمكن، بفضل دهائه وبعد نجاح الاغنية الاولى من احتكار حق تلحين قصائد هذا الشاعر بحيث ضمن لنفسه مكافآت تلحينها. وقد تحدث ابنه اسحق عن اكثر من الف من قصائد ذى الرمة لحنها ابراهيم(٦٠) وعن مبالغ طائلة — بالنسبة لهارون الرشيد — جناها مكافأة له على ذلك(٦١).

اما المجموعة الثالثة فهي القصائد التي نظمها شعراء القصر او المطربون انفسهم في المناسبات الخاصة كعيد ولادة الخليفة او مولد امير او الاعياد الاسلامية والفارسية. واحيانا ينظم المطربون القصائد لاغراض خاصة، فاما طلبا لزيادة مخصصاتهم او شفاعة لاحد اصدقائهم لتعيينه ضمن الندماء او طلب السماح والعفو من الخليفة عن زلة ارتكبها هو او احد اصدقائه، كانت هذه تنظم في قصائد تلحن وتغنى في مناسبات واوقات ملائمة.

◀ Mamelukenteppich. Ägypten. 15. Jahrhundert. Österreichisches Museum für angewandte Kunst, Wien.





وكان للعديد من المطربين قابلية نظم الاشعار الخاصة بالمناسبات، غير ان واحدا منهم فقط كان شاعرا موهوبا يتمتع بقابليات عالية في نظم الشعر وهو اسحق الموصلي اذ اعتبره معاصروه من الشعراء القديرين اذ نجد اشعاره في مراجع القرون اللاحقة(٦٢).

والقصائد التي لحنت للامسيات الموسيقية تشمل مجموعة كبيرة ابتداء من قصائد ما قبل الاسلام الى اشعار الخمر الماجنة في العصر العباسي. ولم يكن غريبا ان يحفظ المطرب آلاف القصائد لاغانيه(٦٣) اذ بالاضافة الى الاغاني الاعتيادية كان الخليفة يتوقع ويفترض في كل مطرب ان يكون قد هيأ اغان خاصة بالمناسبات.

والان لننتقل الى الموسيقى لنبحث طبيعة الالحان التي كان المطربون يقدمونها في اغانيهم في امسيات هارون الرشيد الموسيقية محاولين ترجمة وصفها التحريري الى موسيقى نظرا لعدم تدوينها — حسب المعروف — في «نوته موسيقية».

ويعتبر كتاب الاغاني الكبير لابي الفرج الاصفهاني اهم مصدر قدم لنا المصطلحات الموسيقية لعصر هارون الرشيد غير اننا عند قراءته نجابه صعوبتين — الاولى ان المصطلحات تختلف من مدرسة الى اخرى فمثلا بين ابراهيم الموصلي وابن جامع وبين اسحق الموصلي وابراهيم ابن المهدى، والثانية هي افتراض هذا الكتاب بان هذه المصطلحات معروفة، لذا فقد بقيت الى الان اوصاف لالحان موسيقية غير مفهومة ويصعب ايضا تحديد بعض نقاطها، غير ان بعضها بالامكان اثباته — فالنغم الذى يعتبر اساس الموسيقى التي تقدم في البلاط كان نوعا من الموسيقى البيزنطية والسريانية في ذلك العصر ولم تكن له اية علاقة بما نطلق عليه اليوم «اللحن الشرقي النموذجي»، فكان التلحين يتم على اساس النغمات الكاملة وانصاف النغمات حسب ما تتطلبه وضعية ربط اوتار العود(٦٤). وقد ذكر ايضا ان اسحاق الموصلي الذى كان لنظريته السبق على نظريات غيره — كابراهيم ابن المهدى مثلا — كان يحاول دائما منع التجديدات من الدخول على موسيقاه، وكانت احدى هذه التجديدات في عهد اسحق — مثلا — التثليث في مقام الراست المعروف اليوم(٦٥). ومما يعتبر دليلا ثابتا على قوة مدرسته وطابعها الخاص ان المطربين الذين اتوا بعده لم يقوموا خلال مائتي سنة باقتباس هذا المقام، الذى يعتبر نموذجيا بالنسبة للموسيقى الشرقية الحالية، في نظرياتهم الموسيقية(٦٦). ان الايقاع الذى تستند اليه الالحان يقابل مبدئيا «الاصول» في الموسيقى العربية الان، غير انها كانت اقصر كثيرا وابسط اذ قلما زادت فترة ايقاعية على اربع ضربات(٦٨) حددتها — كما هي عليه اليوم — الالات الايقاعيـــــة.

اما اللحن بحد ذاته فقد انحصر نطاقه في نغمات قليلة بحيث ان المغني الذى يتمتع بصوت متعدد الطبقات، كابراهيم ابن المهدى مثلا، كان يتمكن من غناء نفس اللحن في سلالم موسيقية مختلفة(٦٩)، غير ان الاغاني، نظرا لطولها وتعقيد الحانها، كانت — حتى في هذا النطاق الضيق — صعبة الى درجة بحيث لم يتمكن اى من مطربي البلاط من تقديم بعض اغاني اسحق الموصلي بصورة صحيحة حتى ولو قضى فترة طويلة في التمرين(٧٠). اما فيما يتعلق بطول القطع الغنائية فيروى اسحق نفسه بانه منذ مائة سنة قبل عهده كانت قد لحنت اغان تتالف من قصيدتين كاملتين الحانها في ٥٤ «دور»، وهذه تعتبر — عند المقارنة بحذر — اكثر من مائة من الضربـــات الايقاعيـــــة.

وكان لاسحق نفسه اسلوبه ووصفه المتمعن الخاص نقرأ عنه في كتاب الاغاني: «واكثرها يبتدى الصوت فيصيح فيه — وذلك مذهبه في جل غنائه، حتى كان كثير من المغنين يلقبونه الملسوع، لانه يبدأ بالصياح في احسن نغمة فتح بها احد فاه — ثم يرد نغمة فيرجحها ترجيحا وينزلها تنزيلا حتى يحطها من تلك الشدة الى ما سيوازيها من اللين، ثم يعود فيفعل مثل ذلك فيخرج من شدة الى لين ومن لين الى شدة.»(٧١)، وبهذا فانه تلحين اساسى كما في الموسيقى الشعبية لشعوب مختلفة والموسيقى بصورة عامة، يذكرنا بالتسلسل الاغريقي القديم الذى لا يرتفع، كما هي الحال بالنسبة لتدرج الالحان في موسيقانا اليوم، بل ينحدر. ويلاحظ من هذا الوصف ان اسس «المقام» لم تكن معروفة بعد حسب الظاهر.

وبعد معالجة كلمات وموسيقى الاغاني نعود الى وصف وقائع السهرة:

جرت العادة عندما يقدم المغني اغنية تطرب الخليفة ان يحتسى هذا اثناء الاداء كاسا من الخمر يفرغها حتى نهايتها(٧٢) كما ان المشروبات تقدم الى الموسيقيين ايضا، غير ان المراسيم تقضى عليهم بان لا يشربوا عندما يشرب الخليفة(٧٣). ولم يتبع هارون الرشيد، عندما يكون في جلسة خاصة لا يحضرها الغرباء، احكام الاسلام الخاصة بتحريم الخمر. ويقول اسحق الموصلي — «عندما يخبرك احدهم بانه راى هارون الرشيد يشرب شيئا آخر غير الماء فهو كاذب،

اذ لم يصادف ان حضر جلسة شراب غير جواريه المخلصات وندمائه»(٧٤).

وكانت الايام التي يشرب فيها الخمر ثابتة، وبالنسبة لبقية الخلفاء العباسيين، باستثناء هارون الرشيد، نعرف حتى اسماء هذه الايام(٧٥)، وكانت هذه مشكلة بالنسبة للمطربين المتدينين او الذين لا يشربون الخمر. ومع ان الاغلبية كانت ممن اعتادوا شرب الخمر وتحمل كميات كبيرة منها فلم يكن يغيظهم امتناع البعض عن الشرب او عدم تذوقهم للخمر(٧٦).

وعندما كان الخليفة يستسيغ قطعة معينة، هتف «احسنت». وكان الرشيد من الخلفاء الذين يكتفون بهذا وقلما كان يصرخ او يصفق بيديه اعجابا(٧٧) او ينادي المطرب مادحا اياه(٧٨)، غير انه لم يحدث ان قفز من مكانه او بدا بالصراخ والرقص او تمزيق ملابسه طربا كما كان يفعل سلفه واخوه الهادي حسب ما يروى عنه(٧٩)، واذا نالت قطعة غاية اعجابه واستحسانه طلب اعادتها واحيانا عدة مرات وصادف ان قطعة معينة كانت تعاد بمفردها طيلة السهرة حتى يتقنها جميع المطربين الحاضرين(٨٠).

وبصورة عامة قلما استمر برنامج الامسيات الموسيقية لهارون الرشيد مكبلا بقيود المراسيم، اذ كانت الخمر تلعب دورها في تخفيف هذه القيود. وبين اونه واخرى كان الخليفة يسال عن ظروف نشأة اغنية معينة، وربما يظن البعض ان الحديث عن ذلك يمر سريعا. والواقع هو غير ذلك اذ ان المطربين الذين كانوا يستوحون اغانيهم من «الجن» او حتى «ابليس» كانت لديهم الكفاية من القصص المثيرة عن نشاة اغانيهم(٨١)، والقصة الواردة في الف ليلة وليلة عن ابراهيم الموصلي تدور حوادثها حول لقاء مع الجن(٨٢) وكذلك فان القطع القديمة غالبا ما كانت ترتبط بها قصص يرويها مرة ما احد المطربين له دراية واسعة باحوال وظروف المطرب المتوفي الذي وضعها. واحيانا كانت بعض القطع الغنائية تنظم وتلحن ارتجالا اثناء السهرة وجلها يتعلق بوصف اثاث غرفة او رداء او وصف الجو او باقة ازهار او عندما يطرح الخليفة اسئلة عن فن التلحين والعزف. وسمعنا عن مباريات في الغناء او العزف لمعرفة الاحسن ومن يحفظ اكبر قدر من الاغاني(٨٣).

وكانت السهرة تقطع في اوقات الصلاة(٨٤)، فينهض الموسيقيون ويقيمون الصلاة مع الخليفة، غير ان هذا لم يكن شرط اساسي، اذ غالبا ما ينتهز الموسيقيون فرصة الفترات للتقدم الى الخليفة بمطلب او بشكوى من تفضيله احدهم على الآخر، خاصة اذا كانت معيشة المغني او الملحن تتوقف على عطايا الخليفة، لذا فلم يكن غريبا ان تقدم القطع القديمة والمؤلفات الخاصة لقاء اجره او هبة، ومن جهة اخرى لا يصعب فهم موقف بعض الموسيقيين — الذين ينعتهم الاخرون بالبخل — الذين لا يقدمون مؤلفاتهم الخاصة الا ليحتفظوا وحدهم بمكافآتها. وفي حالات كهذه يتبع الموسيقيون طريقة فريدة مجربة حيث ان اثنين من موسيقي بلاط الرشيد معروفون بقابليتهم على الحفظ سريعا اذ يحفظون قطعة عند سماعهم اياها مرتين، لذا تشتغل فترات الصلاة ليتعلم المطرب بمساعدة احدهما اغنية زميله. وكذا وقائع لم تكن نادرة بحيث انه في الوصلة الثانية من السهرة عندما يكتشف حادث من هذا النوع، فان وجود الخليفة هو وحده الذي يمنع وقوع شجار بينهم(٨٥).

وهنالك فترة من نوع آخر وهي عندما يزور الخليفة اثناء الامسية لمدة ما جواريه(٨٦). وعند عودته يستقبله الفنانون وقوفا حتى ياخذ مكانه ويجلس(٨٧). وقبيل نهاية السهرة وعندما يكون الخليفة في حالة يطغي عليها المرح والسرور يسمح للموسيقيين بالتقدم اليه بطلب او رجاء خاص، فاذا كانوا جالسين خلف الستارة قام الحاجب بايصال طلباتهم الى الخليفة، اما اذا كانت الستارة مرفوعة قدموها بانفسهم او ابلغوه اياها شفهيا. وغالبية هذه الطلبات تتعلق بمكافأتهم او طلب المساعدة لبناء دار جديدة او تاثيثها او نفقات لتربية اولادهم. وكلما كان الشخص لبقا في تقديم طلباته هذه، كان يقدمها بصيغة قصيدة او اغنية، كلما كان الخليفة اكثر عطاء وكرما(٨٨).

نأتي بهذا الى نهاية السهرة لنتطرق الى الرواتب والمكافآت. كان المغنون والشعراء والندماء المعينين لدى البلاط يتلقون رواتب ثابتة «الرزق» غالبا ما يأمر الخليفة، بعد وفاتهم باستمرار صرفها الى اسرهم(٨٩). وبالاضافة الى ذلك يتلقى الندماء في فترات شبه منتظمة «جوائز» لفعاليات ممتازة قدموها في الحفلات. وتدفع هذه المبالغ عادة في نهاية السهرة(٩٠)، والحاجب هو الذي يقرر عادة اما تسليمهم هذه المبالغ بعد السهرة مباشرة او ايصالها لهم الى دورهم(٩١). ولا تكون المكافآت دائما مبالغ نقدية، فمن وقت لآخر يهدي الخليفة ملابس الشرف «خلعة» يحضرها من المخازن الخاصة في القصر خادم خاص بها. وتكون عادة اما بدلة واحدة او اكثر واحيانا مجموعة كاملة من الملابس، كما يهدي الخليفة ايضا العطور وحيوانات الركوب والسروج واللجم او وسائد وطنافس من صالة السهرة(٩٢). وقد سمعنا ان الرشيد كان اول خليفة يأمر بتقطيع سجادة الصلاه

واهداء قطعها الى ندمائه: «وكان هو اول من قطع المصليات»(٩٢).

وكان الرشيد يحدد المكافآت النقدية استنادا الى الدرجة المصنف فيها المطرب وجودة ما يقدمه. ونجد مثلا انه في حفلة واحدة معينة امر لاسحق الموصلي بالف دينار بينما امر لابن جامع بالف وخمسمائة دينار ولمغن ثالث من درجة اوطأ بخمسمائة دينار بينما امر لمغن آخر، لم يستحسن كلمات القطعة التي الفها، بثلاثين جلدة — «... فطرب وشرب وامر له بالف وخمسمائة دينار ... ثم تبعه فلان فغنى .. فاستحسنه وشرب عليه وامر له بخمسمائة دينار، ثم غنى علوية ... فدعاه الرشيد وقال له: يا عاض بظر امه .. اتغنى في مدح المرد وذم الشيب وستارتي منصوبة وقد شبت وكانك تعرض بي .. ثم دعا مسرورا فامره ان ياخذ بيده فيضربه ثلاثين درة ويخرجه من مجلسه، ففعل ...»(٩٤). ان تصنيف هارون الرشيد للمطربين ترتب عليه تنظيم جديد لهم. فقبل هذا كان لكل منهم الخيار في التنازل عن جزء من مكافأته الى مغن آخر، فسمعنا مثلا ان ابراهيم الموصلي وابن جامع كانوا يبعثون دائما بجزء من مكافأتهم الى معلمهم القديم(٩٥)، بينما اصبح عليهم بعد هذا التنظيم ان يعطوا جزءا من هذه المكافأت لا الى الموسيقيين الذين يصاحبوهم على الآلات فحسب بل ايضا الى المطربين الاقل منهم درجة الذين اشتركوا في السهرة. ويقضي عرف متبع ان لا ياخذ المطربون المصنفون في الدرجات العليا جزءاً من مكافآت المطربين في درجات اقل بالاضافة الى ان هؤلاء لم يكونوا ليتجاسروا على عرض ذلك(٩٦). وحسب ما علمنا من المصادر فان الفرق في الرواتب كان كبيرا بين المطربين المصنفين في الدرجة الاولى وزملائهم في الدرجات الاخرى الى درجة بحيث ان هؤلاء كانوا مضطرين الى البحث عن اعمال اضافية خارجية اخرى، كمزاولة مهنة اخرى او اعطاء دروس في الموسيقى، بينما يتقاضى نجوم الموسيقى ما يكفي لان يعيشوا في مستوى لا يقل عن كبار موظفي الدولة. فابراهيم الموصلي مثلا، كان ينفق على المواد الغذائية والكماليات مبلغا يعادل ثلاثة اضعاف راتبه العالي(٩٧)، وكانت لديه دار كبيرة واسعة بالاضافة الى بستان، كما كان يقوم بتدريب المغنين في داره في المدينة حيث يقيم معه فيها ما لا يقل عن ثلاثين منهم، وذكر ابنه اسحق انهم كانوا مرة ثمانين. وكانت مغنيات اصدقائه يدرسن على ايديه مجانا، وبعد التدريب يرسلهن اليهم محملات بالهدايا. وكانت قصور الموصليين وغيرهما من مطربي البلاط في ارقي حي في بغداد — الرصافة بالقرب من دور وقصور كبار موظفي الدولة(٩٨).

كل هذا يذكرنا بحياة الفنانين الرغيدة، غير اننا ينبغي ان لا ننس ان كبار هؤلاء الموسيقيين المقربين الى الخليفة كانوا معرضين الى ان يدفعوا غاليا ثمن التوصل الى حياة البذخ والغنى هذه، اذ بتعلقهم وارتباطهم الكامل بمشيئة الخليفة كانوا دائما مهددين — اذا بدرت منهم هفوة او زلة — ان ينالوا غضب الخليفة(٩٩) وقياسا على ذلك فان كل سهرة تمر بسلام تعنى اكثر من كونها ليلة مرت بهدوء او جزء من ليلة سيمر بهدوء، اذ حتى ختام السهرة كانت تحدده المراسيم فكانت لكل خليفة اشارته الخاصة التي تعلن انتهاء السهرة، فهرون الرشيد اعتاد ان يقول: «سبحانك اللهم وبحمدك» ليعلن للموسيقيين انتهاء السهرة(١٠٠) وبما ان المغنين قد يكونوا مخمورين في هذه الساعة، فكانوا يتبعون القاعدة القائلة: «عندما ينهض الموسيقي عليه ان لا ينس ان ياخذ آلته معه»(١٠١).

ترجمة: نبيـه سـرسم

ملاحظـات

١) محاضرة القيت فى شهر ايار ١٩٦٨ باللغة الفرنسية فى فروع معهد جوته فى القاهرة والاسكندرية وبيروت.
٢) ابو الفرج على ابن الحسين الاصفهانى (المتوفى ٩٦٧/٣٥٦)، كتاب الاغانى الكبير. صدرت منه منذ عام ١٩٢٧ من قبل دار الكتب المصرية فى القاهرة الاجزاء ١ – ١٦. ص ١٥٤ – ١٥٩. سيشار اليه فى الهوامش فيما بعد بـ«الاغانى ٣».
٣) الاغانى ٣ الجزء ٥ ص ٢١٨ – ٢١٩، ٢٥٣.
٤) الاغانى ٣ الجزء ٥ ص ٢٧١. ياقوت ابن عبد الله شهاب الدين ابو عبد الله الحموى الرومى (المتوفى ١٢٢٩/٦٢٦)، ارشاد الاريب الى معرفة الاديب طبعة D. S. Margolioth فى سبعة اجزاء لندن-ليدن ١٩٠٧ – ١٩٢٧ الجزء ٧ ص ٢٨٩.
٥) الاغانى ٣ الجزء ٥ ص ٢٦٩
٦) الاغانى ٣ الجزء ٥ ص ٢٧٢ – ٢٧٣، قارن هنرى جورج فارمر، تاريخ الموسيقى العربية حتى القرن الثالث عشر، لندن ١٩٢٩ ص ١٢٤.

٧) الاغانى ٣ الجزء ١٠ ص ٩٧.
٨) الاغانى ٣ الجزء ١٠ ص ١٠٠ – ١٠١، ١٠٧، ١٠٨ – ١١٠
٩) الاغانى ٣ الجزء ١٠ ص ٩٦ – ٩٧
١٠) الاغانى ٣ الجزء ٦ ص ٢٩١، قارن ايضا الجزء ٦ ص ٢٩١–٢٩٣
١١) محمد حميد الله – الذوق والفن فى تعاليم النبى، محفوظات المؤتمر الدولى الرابع والعشرين للمستشرقين المنعقد فى مونيخ سنة ١٩٥٧ ص ٣٦١
١٢) الاغانى ٣ الجزء ٦ ص ٢٨٩ – ٢٩٠
١٣) ابو الفرج الاصفهانى، كتاب الاغانى الكبير طبعة بولاق سنة ١٢٨٥/١٨٦٨ فى ٢٠ جزء، ص ١٧ و٧٣. سيشار اليه فيها بعد فى الهوامش الاغانى ١
١٤) الاغانى ٣ الجزء ٥ ص ٤١٠، الجزء ١٠ ص ٩٧، ١٤٤–١٤٥
١٥) قارن الاغانى ٣ الجزء ٥ ص ١٦٣
١٦) الاغانى ٣ الجزء ٥ ص ٥٢٣ و٣٨١. قارن ايكهارد نويباور، الموسيقيون فى بلاط العباسيين الاوائل، اطروحة، فرانكفورت ١٩٦٥، ص ٥٣ – ٥٧. سيشار اليها فى الهوامش فيها بعد – نويباور، موسيقيو البلاط.
١٧) الاغانى الجزء ٥ ص ٢٣١. قارن نويباور، موسيقيو البلاط ص ٥٥
١٨) نويباور، موسيقيو البلاط ص ٨٢ – ٨٣
١٩) نفس المصدر السابق ص ٦٥
٢٠) الاغانى ٣ الجزء ٥ ص ٢١٦
٢١) نفس المصدر السابق الجزء ١٠ ص ٩٨
٢٢) نفس المصدر السابق الجزء ١٠ ص ٩٦
٢٣) عمرو ابن بحر الجاحظ (المتوفى سنة ٢٥٥/٨٦١)، كتاب التاج فى اخلاق الملوك. نشر احمد زكى باشا، القاهرة، المطبعة الاميرية ١٣٢٢/١٩٤٤ ص ٣٤ وسيشار اليه فيما بعد – جاحظ، التاج.
٢٤) الاغانى ٣ الجزء ٥ ص ٢١٨
٢٥) نويباور، موسيقيو البلاط ص ٥٦ –٥٧
٢٦) الاغانى ١ الجزء ١٨ ص ١٢٦، ابو الفرج الاصفهانى – كتاب الاغانى الكبير تعقيب على طبعة بولاق الاولى (٢٠ جزء) ويعتبر الجزء ٢١ لبرنوف R.Brünnow ليدن ١٩٠٥ وسيشار اليه فيما بعد – الاغانى/ برنوف.
٢٧) نويباور، موسيقيو البلاط ص ٥٧ و٨١
٢٨) احمد ابن محمد ابن عبد ربه (المتوفى ٣٢٨/٩٤١) العقد الفريد، نشر احمد امين، احمد الزين وابراهيم الابيارى. سبعة اجزاء، القاهرة مطبعة لجنة التاليف ١٣٥٩/١٩٤٠ – ١٣٧٢/١٩٥٣. الجزء السادس ص ٣١
٢٩) جاهظ، التاج ص ٢٦
٣٠) نفس المصدر السابق ص ٢٨
٣١) الاغانى ٣ الجزء ٦ ص ٣٠٧، ٣٠٤
٣٢) نويباور، موسيقيو البلاط، ص ٧١
٣٣) نفس المصدر السابق ص ٧٨
٣٤) الاغانى ٣ الجزء ١٠ ص ١٢١
٣٥) نفس المصدر السابق الجزء ٥ ص ٢٨٦ (يعود هذا الوصف الى عصر المامون.)
٣٦) نويباور، موسيقيو البلاط، ص ٧٨
٣٧) نفس المصدر السابق ص ٨٢
٣٨) الفريد فون كريمر – تاريخ الحضارة الشرقية فى عهد الخلفاء. فينا ١٨٧٥ – ١٨٧٧، الجزء ١ ص ١٣٨ Alfred v. Kremer, Culturgeschichte des Orients unter den Khalifen.
٣٩) جاهظ، التاج، ص ٢٨
٤٠) نويباور، موسيقيو البلاط، ص ٧٩
٤١) الاغانى الجزء ٥ ص ٣١٧
٤٢) جاهظ، التاج ص ٤٧ – ٤٩
٤٣) ابو الحسن محمد ابن الحسن ابن الطحان الموسيقى، هاوى الفنون وسلوة المحزون (١٠٣٠/٤٢٠) نسخة دار الكتب المصرية فى القاهرة، فنون جميلة ٥٣٩، الحلقة ٧٠ أ. وسيشار اليه فى الهوامش فيها بعد «هاوى الفنون».
٤٤) جاهظ، التاج ص ٤٦
٤٥) احمد ابن محمد ابن خلكان (المتوفى ١٢٨٢/٦٨١) وفيات الاعيان وانباء الزمان (معجم السيرة لابن خلكان) ترجمة M. G. de Slane ٤ اجزاء باريس ١٨٤٢ – ١٨٧٨ الجزء الاول ص ١٧
٤٦) ابو الحسين هلال ابن المحسن الصابى (المتوفى ١٠٥٦/٤٤٨)، رسوم دار الخلافة، نشره ميخائيل عواد، بغداد، مطبعة العانى ١٣٨٣/ ١٩٦٤، ص ٣٢ – ٣٣
٤٧) نفس المصدر السابق ص ٣١
٤٨) الاغانى ٣ الجزء ٥ ص ٢٠٣، ٢٥٨
٤٩) نفس المصدر السابق الجزء ١٤ ص ١٨٧
٥٠) الاغانى ١ الجزء ١٨ ص ١٢٦
٥١) رسالة يحى ابن المنجم فى الموسيقى، اصدار زكريا يوسف، القاهرة، دار القلم ١٩٦٤ ص ١٧
٥٢) قارن ابو جعفر محمد ابن جرير الطبرى (المتوفى ٩٢٣/٣١٠) تاريخ الرسل والملوك، اصدار J. de Goeje طبعة مصورة، ليدن ١٩٦٤ – ١٩٦٥ الجزء ٣ ص ٩٠٩
٥٣) نويباور، موسيقيو البلاط ص ٣١ – ٣٢
٥٤) نفس المصدر السابق ص ٣٣
٥٥) جاهظ، التاج، ص ٢٦
٥٦) نفس المصدر السابق ص ٤١
٥٧) نويباور، موسيقيو البلاط ص ٨٨ – ٨٩
٥٨) نفس المصدر السابق ص ٩٠
٥٩) نفس المصدر السابق ص ٨٩
٦٠) «فغنيت مائة صوت وزيادة فى شعر ذى الرمة فكان اذا سمع منها صوتا طرب وزاد طربه ووصلنى فاجزل ولم ينتفع به احد منهم غيرى، فاخذت منه والله بها الف الف درهم والف الف درهم». الاغانى ٣ الجزء ٥ ص ٢٣٩
٦١) نفس المصدر الجزء ٥ ص ٢٣٩، قارن الجزء ٥ ص ٢٣٦ – ٢٣٧ و٢٣٩ – ٢٤٠، الجزء ٨ ص ٣٦١ و٣٦٢
٦٢) نويباور، موسيقيو البلاط ص ٤٥
٦٣) نفس المصدر السابق ص ٤١
٦٤) قارن Henry George Farmer, The Song Captions in the Kitābal-aghāni Al-Kabir. Transactions of the Glasgow Univ. Orient. Sa. XV (1955) 1—10.
٦٥) الاغانى ٣ الجزء ٥ ص ٣٧٥ – ٣٧٥، قارن نويباور، موسيقيو البلاط ص ٢٨ – ٢٩
٦٦) نويباور، موسيقيو البلاط ص ١٩٢
٦٧) لا يشير اليه كتاب الاغانى.
٦٨) مؤلفات الكندى الموسيقية، اصدار زكريا يوسف، بغداد، مطبعة شفيق ١٩٦٢ ص ٩٧ – ٩٨
٦٩) «كنت اضرب على ابراهيم ابن المهدى صوتا ذكره فغناه على اربع طبقات ...» الاغانى ٣ الجزء ١٠ ص ١٠٠ – ١٠١
٧٠) «فاجمع جماعة المغنين ... فعددت خمسين مرة قد اعاده فيها عليهم وهو يظنون انهم قد اخذوه ولم يكونوا اخذوه ..». المصدر السابق الجزء ٥ ص ٣١٥ – ٣١٦ و٣٦٢ و٤١٧ – ٤١٨
٧١) نفس المصدر السابق الجزء ٥ ص ٣٧٥ – ٣٧٦
٧٢) نويباور، موسيقيو البلاط، ص ٧٢ و٧٥
٧٣) هاوى الفنون، الحلقة ٧٠ ب
٧٤) جاهظ، التاج ص ٣٧
٧٥) نويباور، موسيقيو البلاط ص ٧٢ – ٧٤
٧٦) نفس المصدر السابق ص ٧٦

٧٧) الاغانى / برنوف الجزء ٢١ ص ١٦١
٧٨) الاغانى ٣ الجزء ١٣ ص ١٤٧
٧٩) جاهظ، التاج ص ٣٦، الاغانى ٣ الجزء ٥ ص ١٨٤ – ١٨٥، الجزء ٦ ص ٢٨٦ – ٢٨٧، الاغانى / برنوف الجزء ٢١ ص ١٤٩ – ١٥٠
٨٠) نويباور، موسيقيو البلاط ص ٩٢
٨١) نفس المصدر السابق ص ٣٧
٨٢) قصص الف ليلة وليلة. الطبعة الالمانية الكاملة فى ستة اجزاء. ترجمت لاول مرة عن طبعة كلكتا العربية لسنة ١٨٣٩ من قبل انو لتّان Enno Littmann, Inselverlag 1953, IV 645f.
٨٣) نويباور، موسيقيو البلاط، ص ٣٩ و٧٦
٨٤) نفس المصدر السابق ص ٩٠
٨٥) نفس المصدر السابق ص ٤٠
٨٦) الاغانى ٣ الجزء ١٠ ص ١٢١
٨٧) نفس المصدر السابق الجزء. ص ١٢٢
٨٨) نويباور، موسيقيو البلاط ص ٩٣، قارن ايضا ص ٤٥
٨٩) نويباور، موسيقيو البلاط ص ٩٥
٩٠) الاغانى ٣ الجزء ٥ ص ٢٠٣
٩١) الاغانى ١ الجزء ١٧ ص ١٢٤
٩٣) الاغانى ٣ الجزء ٥ ص ٢٢٤
٩٤) نفس المصدر السابق، الجزء ٥ ص ٢٥١ – ٢٥٢، الجزء ١١ ص ٣٦٠
٩٥) نفس المصدر السابق، الجزء ٦ ص ١٧٥
٩٦) جاهظ، التاج ص ٣٩
٩٧) الاغانى ٣ الجزء ٥ ص ١٦٤
٩٨) نويباور، موسيقيو البلاط ص ١٠٦ – ١٠٨
٩٩) نفس المصدر السابق ص ٦٠ – ٦١
١٠٠) جاهظ، التاج ص ١١٩
١٠١) هاوى الفنون، الحلقة ٧٠ ب

تطريز مصرى، يعود الى العهد القبطى او العهد الإسلامى، ويوجد الآن فى متحف Museum of Fine Arts, Boston, Mass.



ماكس ريكر

في ذكرى مرور مائة سنة على ولادته

بقلم باول بارتس

من يتقرب لاول مرة الى ماكس ريكر، كمستمع او محلل لموسيقاه، يجابه صعوبة في اعطائه ما يستحقه من تقدير. ربما في هذا بعض المبالغة، غير انه قريب جدا الى الواقع، اذ لا يزال ماكس ريكر موضوعا قيد الدراسات والابحاث. وللتوصل الى كشف حقيقته علينا ان نتعلم كيف نسمع موسيقاه.

ان من تمكن من التأكد في الشرق الادنى — في القاهرة مثلا — من الصدى الفكري—الموسيقي الواسع الذي تثيره موسيقى باخ Bach فقد تأكد له ايضا بان موسيقى ريكر ستجد اذنا صاغية وروحا يقظة بين عشاق الموسيقى هناك. وهذا لا يعني ان ريكر هو خلف لباخ قلده في اعماله، بل بالعكس فان ريكر فنان مبدع مستقل تماما. ومن يطغي عليه شعور بالارتياح والتمتع في عالم باخ، سيسوده نفس الشعور في عالم ريكر. وبالنسبة لريكر يعتبر باخ بداية ونهاية الموسيقى (انظر الصورة): «كل شيء، كل شيء ادين به بالشكر الى يوهان سيباستيان باخ Johann Sebastian Bach» (ريكر سنة ١٩٠٢).

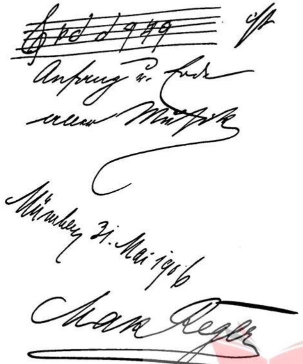
ان المدخل في مؤلفات ريكر صعب جدا. فكافة مؤلفاته الموسيقية صعبة فنيا تتطلب نفس التركيز الذي كان يتمتع به الموسيقار الذي يروى عنه بانه كان يضع كل الحانه ويكتبها اثناء جلوسه بين اصدقائه يتحادثون ويتسامرون. وحتى بالنسبة لنوتات موسيقية مثل «الالحان البسيطة» او «احداث عابرة» رقم ١١٥ التي جائت تحت العنوان الثانوي «قطع للعزف على البيانو للكبار والصغار»، يجد «الصغار» عند القاء اول نظرة على النوتة الموسيقية بانها تشترط مقدما عزفا متقنا ماهرا.

وقطعه الخاصة بالبيانو مثل Variationen und Fuge حول موضوع لبيتهوفن، لآلتي بيانو تتطلب اتقانا متناهيا. وبهذا فقط يمكن كشف حقيقة ان ريكر كانت جولاته محصورة في مناطق موسيقية متوترة يوشك ان يفك عرى الصور المتكاملة التي كان ريكر نفسه لا يتجاسر على تجنبها. ويظهر بانه قد شعر بالتوتر الذي اثاره والذي اصبح اليوم يشكل خطرا لكل تفسير لموسيقاه. وسنرى كيف يقوم الجيل الذي اعقبه بتفسير هذه الموسيقى.

لماذا يتجنب الموسيقي المحترف القطع الموسيقية لريكر مثل كونجيرتو الكمان او البيانو؟ هذا ما لا يمكن فهمه. ولا يجدر التامل طويلا بهارموني ريكر المعقدة فعلا التي تساعد من جهة في التعرف بصورة قاطعة على مؤلفات ريكر، غير انها من جهة اخرى ليست سوى وسيط زاهي لتعابير الموضوع.

وعلينا كذلك ان لا نندفع في مناقشات حول المستوى المتغير لاعمال ريكر. فقد قال ريكر بكل انفتاح وصراحة في اواخر ايام حياته: «اني مستعد لدفع الغالي والنفيس عند التأكد من ان العديد من مؤلفاتي لم يطبع.» وطبعا لا يؤخذ هذا القول بمعناه الحرفي، فالناس قد تبينت ذلك منذ مدة طويلة اذ ان ريكر لم يتمكن من تجريد موسيقاه من خاصيتها الازدواجية، غير ان مؤلفات ريكر للارغن والبيانو لا تقبل الجدل فكلا الآلتين، الارغن والبيانو، هما الآلات الشخصية الخاصة بالموسيقار، غير انه بلغ اوجه في موسيقى الصالون Kammermusik.

كان ريكر، بعد باخ، اكبر مؤلفي موسيقى الارغن على الاطلاق واكبر الملحنين في تاريخ الموسيقى في موضوع توزيع الاصوات وتعدد انغام اللحن الواحد، وقد الف اهم مقطوعاته للارغن عندما كان ثلاث سنوات في فايدن Weiden دون ان يكون هنالك ارغن تحت تصرفه اذ ان الارغن في فايدن لم يكن قد تم نصبه بعد. عندما نتصور ذلك تظهر لنا بوضوح عظمة تصوراته الباطنية للتعابير النغمية التي تبلورت لديه واضحة جلية. لقد فكر ريكر وعاش في خضم الحان الارغن. واعترف: «لقد وضع الاخرون ال (Fuge) ولا استطيع ان اعيش الا فيها».



«باخ هو بداية الموسيقى ونهايتها»
اهداء قدمه ماكس ريگر.

وما يشبه ذلك لا ينطبق الا على انتون بروكنر Anton Bruckner.

وقلما يعرف ان ريكر كان الخليفة الوحيد بلا منازع للموسيقار باخ في موضوع السونات Sonate المنفردة الخاصة بالكمان، غير ان طريقته الموسيقية في هذا المجال ايضا تختلف عن طريقة باخ.

ولا يستند ريكر على اكتاف باخ وحده بل على اكتاف موزارت ايضا. وابعد من ذلك: في ريكر تبلغ موسيقى برامز Brahms الكلاسيكية الرومانتيكية ذروتها التي اعلنتها مواهب ريكر، لذا فهو في الحقيقة خليفة برامز الشرعي.

وفي سياق الحديث عن برامز علينا ان لا ننس موسيقارا آخر غالبا ما يشوب الغموض علاقاتنا به: فرانس ليست Franz Liszt. لم يكن ليست بالنسبة لريكر استاذا للارغن ذو قوة تعبيرية فقط. في بطاقة بريدية كتبها ريكر الى كارل شتراوبه Karl Straube المدير المشهور لدار الحلل في لايبزك، وردت العبارة التالية: «ان السيمفونية العاشرة لبيتهوفن هي سيمفونية «فاوست» للموسيقار ليست. هذا ما يشهد به ماكس ريكر.»

وعندما نحسم ما هو محسوب على اندفاعية ريكر الجميلة ــ هذه الصفة الخلاقة للانسان الغربي التى بدات تنحسر شيئا فشيئا ــ فان ما يتبقى هو التعبير الذى لا يزال يتولى مركزا هاما في مسيرة تطور ريكر. وهذا التعبير هو طابع تتميز به الحقيقة التى عاش فيها ريكر.

لقد تعلم ريكر من ليست ــ وبالمناسبة ديبوسى Debussy ايضا ــ الصبغة الموسيقية. ومن باخ التخطيط الموسيقي. وقد قال ريكر في تثبيت هذه الحقيقة: «كل موسيقى يمكن عزفها بصورة خالية تماما من الصبغة، تعتبر جيده، فاذا اراد المرء ان يرسم لوحة زيتية فعلية ان يخطط رسمها



ماكس ريگر، طباعة حجرية Lithographic لماكس بيكيرات Max Beckerath، عام ١٩١٠.

اولا». وريكر مدين «بالتخطيط» للموسيقار باخ و«بالرسوم الزينية» للموسيقار ليست.

ومن الجدير بالدراسة تطوير وتوسيع كليهما من قبل فاكنر Wagner خاصة وان ريكرلم يتجه بموسيقاه الى الدراماتيكية مثل فاكنر. «عندما كنت فتى في الخامسة عشرة وسمعت بارسيفال Parzifal*)، بكيت لمدة ١٤ يوما ثم اصبحت موسيقارا.» هذا ما اعترف به ريكر في سنيه الاخيرة.

*) اوبرا للموسيقار ريشارد فاكنر Richard Wagner

ويؤكد ذلك ايضا قوله الماثور: «علينا نحن الالمان ان نشكر الله تعالى ساجدين فيما لو منحنا خلال خمسمائة سنة مرة اخرى نابغة مثل ريشارد فاكنر.»

والان، من هو ماكس ريكر، الذى قذف باعماله الفنية الواحد تلو الاخر بسرعة فائقة وكانه كان على علم بقرب نهاية حياته والذى وصلت انتاجاته الموسيقية عددا لم يضاهيه فيه اى من معاصريه. من اين اتى ريكر وكيف كانت سيرة حياته؟

كان اسلاف ريكر اجراء وفلاحين صغار وعمالا في منطقة

بفالس العليا Oberpfalz في شمال بافاريا. وبجده وسعيه في صباه تمكن والده ان يصبح معلما، وورث ابنه ريكر عنه الملكة الموسيقية. وكانت والدته، وهي ابنة احد الصناعيين، امراة ذكية مثقفة غير انها مريضة نفسيا، فبعد ان كانت في اوائل ايامها مرحة سعيدة اصيبت بعدئذ بكآبة نفسية شديدة.

ولد ماكس ريكر في ١٩ اذار ١٨٧٣، قبل مائة سنة، في براند Brand، مكان ناء منعزل في منطقة جبال Fichtelgebirge حيث كان والده قد عين بوظيفة معلم اول. وبالاضافة الى انحداره من مجتمع ضيق، فقد لعبت العزلة دورها ايضا لوجوده في مكان نائي.

مبكرا وبشدة واندفاع انطلقت عند ريكر قابلياته الموسيقية الموروثة. فبعد دروس مبدئية على البيانو والارغن والكمان والفيولنسيل على يد والديه، تولى تعليمه بجد وانتظام صديق العائلة عازف الارغن ادالبرت لندنر Adalbert Lindner.

وبسرعة تعرف هذا الرجل الطيب الذى نذر نفسه، للموسيقي، على جرأة تلميذه امام الارغن وقابلياته الموسيقية وانسجامه مع الانغام المختلفة، وبذلك اكتشف قدرته الخلاقة، فتمخضت هذه الكفاءة لاول مرة في صيف عام ١٨٨٦ عن افتتاحية للاوركسترا بعث بها المدرس والتلميذ سرا الى اشهر علماء زمانه في الموسيقي هوكو ريمان Hugo Riemann، فكان ثناؤه مع استرعاء الانتباه الى استمرار التعمق في الدراسة نقطة الانطلاق لتحديد مستقبل الموسيقار الفنى. وكان عليه اولا اجتياز امتحان الموسيقى ليتمكن والداه من اخلاء السبيل امامه للالتحاق بالمعاهد الموسيقية العالية، بعد ان اصر والده — المتشكك دائما — على حصوله على توصية ثانية.

وفي نيسان ١٨٩٠ بدا ماكس ريكر دراساته على يد ريمان Riemann في المدينة الصغيرة زوندرهاوزن Sonder-hausen. وقد اعفي في اكاديمية الموسيقى من الامتحان النظرى وقبل مباشرة كطالب ممتاز. اما ريمان فقد عامله كابنه واستصحبه بعد بضعة اشهر الى مدينة فيزبادن Wiesbaden حيث عمل في اكاديمية الموسيقى التابعة لها.

وعاش في مدينة فيزبادن حياة اطلق عليها «صاخبة ماجنة». وبعد ان انتقل ريمان الى لايبزك، وقع ريكر في شراك حب يائس اودى به الى الياس والقنوط. وانتهت خدمته في الجيش بعار الطرد بعد ان تكررت مخالفاته وادت الى اعتباره «مريضا عقليا».

وضعت امراتان من علية القوم حدا لبؤسه وشقائه وهما السيدة فون باكيسكي Frau von Bagenski والسيدة السا فون بيركن Elsa von Bercken التى تزوجت بريكر بعد طلاقها عام ١٩٠١.

وكان ريكر في صيف عام ١٨٩٨ قد لجأ الى منزل والديه في فايدن لاعتقاده الخاطئ بانه مصاب بمرض عقلي. وفي الوقت الذى كان فيه والده حائرا وشاكا في قابلياته، سهرت والدته وشقيقته على رعايته والعناية به. وفجأة انطلقت منه القوة والقابلية الخلاقة فكان نتاجه تلك المقطوعات الخاصة بالارغن التى وضعت بسرعة الحجر الاساس لبناء صرح شهرته.

وبعد قضاء فترة في التدريس في مونيخ، استلم ريكر في شباط ١٩٠٧ مقعدا تدريسيا في كونسيرفاتوار مدينة لايبزك. وبدأت مؤلفاته الموسيقية تشق طريقها الى النجاح. وبعد ذلك بسنة منحته كلية الفلسفة في جامعة يينا Jena لقب الدكتوراه الفخرية وهو الذى لم يكن يميل الى الاوسمة والالقاب اذ كان يعتبرها نوعا من القذارة في ثقب الراس. وفي عام ١٩١٠ اعقبت كلية الطب في جامعة برلين بمنحه دكتوراه فخرية اخرى، هذه الكلية بالذات التى كانت سببا في تنمية قابلياته في الهزل الساخر. وكان ريكر ذا ملكة عالية جدا في الفكاهة والهزل، وعندما سئل مرة عن ذلك اجاب: «عندما وزع الله تعالى الفكاهة صرخت مرتين طالبا اياها.»

وفي مدينة لايبزك بالذات نمت حالة اللامبالاة تجاه الرجل الذى بلغت شهرته كافة انحاء بلاد الغرب، ان لم يكن بصفته كقائد للفرق الموسيقية، فبصفته ملحنا موسيقيا.

ولا غرابة عندما يقبل ريكر دعوة الامير المتحرر والمحب للموسيقي جورج الثاني للسفر الى مايننكن Meiningen لتولى منصب قائد الفرقة الموسيقية التى سبق ان اسسها هانس بيلوف Hans Bülow احد مشاهير قادة الفرق الموسيقية في زمانه والتى كانت لها شهرة عالمية شأنها في ذلك شأن مسرح مايننكن. ونعلم اليوم ان ربع الجولات الفنية التى قامت بها الفرقة الموسيقية المذكورة ساعدت على انقاذ مسرح مايننكن من الانهيار.

لقد اثرت الجولات الموسيقية ومشاق السفر في صحة ريكر شيئا فشيئا. فكان قلقا على حياته. ومنذ سنة ١٩١١ كتب وصيته وكان ينوى الرحيل من مايننكن بعد وفاة الامير العجوز، غير ان شللا عصبيا فاجأه في شباط ١٩١١ فاضطر الى الغاء كافة التزاماته.





ماكس ريكر، يلعب البيانو.



ماكس ريكر، يقود فرقة موسيقية.

صور كاريكاتورية من ڤيلهم تايمان.

وحالما استعاد ريكر قواه المفقودة في مدينة ميران Meran بجوها المعتدل والتي كانت تابعة آنئذ الى الامبراطورية النمساوية المجرية، رفض تلبية دعوة الى ڤيينا وسافر الى بينا حيث سكن في داره الخاصة.

ومحملا بخطط المستقبل مدد عقده مع كونسرفتوار مدينة لايبزك الى سنة ١٩٢٣.

وفي تموز سمح له الامير بالمغادرة.

وفي ١٠ ايار ١٩١٦ كان يقوم بالتدريس هناك حسب

العادة، وفي مساء نفس اليوم التي باصدقائه في مقهى هنس Hannes في جلسة سمر وفجأة حوالى الساعة الحادية عشرة اصيب بضيق في التنفس وغدت ضربات قلبه غير منتظمة، وبعد ان اعطي حقنة مورفين خففت عنه، نقله اصدقاؤه الى الفندق.

وفي الساعة التاسعة من صباح اليوم التالي وجده الطبيب هناك وقد اودى شلل في القلب بحياته وهو في الرابعة والاربعين من عمره، وجده الطبيب مسجي في فراشه لابسا نظارته والمصباح موقد وامام عينيه جريدة المساء وعلى منضدة السرير الصغيرة تصليحات انتاجه الموسيقي «الاناشيد الروحية» رقم ١٣٨.

في ١٤ ايار احرقت جثة ريكر في يينا. وفي عام ١٩٣٠ نقل من ضريح الشرف في يينا الى ميونيخ.

كان ريكر بحيويته البدائية يعطي للخارج انطباعا خشنا بل عنيفا. وكان يميل الى التصرف «كالصبي الشقي» وخاصة امام الملوك والامراء وفي بلاطاتهم.

بعد اول حفلة موسيقية له في ماينتكن غمرته احدى اميرات البلاط بآيات المديح والثناء مبدية اسفها لأنها لم تراه الا من الخلف اثناء العزف، فاجابها ضاحكا: «ان هذا لا يهم يا صاحبة السمو فهذه صفة من صفاتي فشكلي لا يختلف من الامام عنه من الخلف R-E-G-E-R.»

وفي الحقيقة والواقع كانت خشونة ريكر تخفي وراءها رقة واحساس مرهف. وقد قال عن نفسه: «اني لا اضحك باطنيا». وكان ما يبحث عنه في المجتمعات هو الراحة النفسية التي يجدها حتى في الاشياء التافهة المبتذلة.

كان ريكر، في جوهره، ساذجا كالاطفال، عفيفا كموسيقاه، غير شهوانيا، يطغي عليه ورع باطني كان حافزا لموسيقاه، الدينية منها على الاقل. وكابن عصره، وكصديق لرجال من امثال ارنست هيكل Ernst Haeckel**) كان يعتقد ويثق دائما بتطور الانسانية. وساعد على ترسيخ اعتقاده هذا محيطه والتطور الصناعي السريع والازدهار، حتى ولو كان ظاهريا فقط — الذي كانت تتمتع به الدولة الالمانية. كان مواطنا المانيا غيورا يحب وطنه.

وكانت قوتان اساسيتان تستقطبان في وجوده: العامل الروحي في شخصه وفي زمانه. انتاجه يستند الى تعدد النغات والهارموني، فقد صهر تعدد الانغام الذي كان ملائما لطبيعته مع الهارمونية حساسة تشمل ابعاد نغمية واسعة. وكان يقول: «نحن الموسيقيون المعاصرون غايتنا ابعد من الالحان الثلاثية»، فكان بهذا سابقا لعصره. «اني اتجه دائما نحو اليسار» قال هذه العبارة في نزاعه مع ريشارد شتراوس Richard Strauss سنة ١٩٠٧ — هذا النزاع الذي حرم ريشارد شتراوس من الالتحـــاق بالكونسرفتوار — يظهر بوضوح مفهوم ريكر لموسيقى المستقبل. في سوناتة للجيلو رقم ١١٦ وجد هذا الاستاذ سبيله الى طريقة التلحين الخاصة بشونبرك Schönberg التي تستند الى الالحان الاثنى عشر. وموسيقاه لرباعي الوتريات والاوركسترا هي دليل قاطع لتأثير ريكر على ارنولد شونبرك كما اثر كذلك بعدئذ على انتون فون فيبـــرن Anton von Webern. فبالنسبة لهذا كان تكنيك المتنوعات لريكر علامة للاتجاه نحو المستقبل في حين ان الاعمال المتاخرة لريكر ادت بشونبرك الى التحرر من التقيد بالالحان. والمعروف ان ريكر كان يولي مقطوعة شونبرك لرباعي الوتريات «الليلة المشوهة» بالغ تقديره واعجابه، كما ان شونبرك عمل جادا في «جمعية الحفلات الموسيقية الخاصة» في فيينا لعرض موسيقى ريكر حيث تمكن من ادخال اربعين من مقطوعات ريكر في برامج الحفلات.

وكما ان ريكر كان الخليفة الشرعي لبرامسز ثم حاد عن ذلك بعدئذ، كذلك يمكن القول ان باول هندمت Paul Hindemith كان في بعض انتاجه على الاقل الخليفة الشرعي لماكس ريكر. فقد كتب عام ١٩٢٣ بانه مدين لريكر اكثر من باخ، وفي بداية حياة كليهما، على الاقل، اشياء مترابطة. فبقوة ذاتية وبدافع خفي اندفع كلاهما الى الامام يكافحان في صالات الموسيقى من اجل اعمالهما الموسيقية لا يهابان الانتكاسات.

ومن اهم اعمال الكورس لماكس ريكر، تلحين المزامير المائة للكورس المختلط والاوركسترا والارغن، هذه المقطوعة التي وضعها بمناسبة العيد اليوبيلي لجامعة يينا والتي اعتبرت بعد عزفها لاول مرة عام ١٩٠٨ بانها لا يمكن تقديمها مرة اخرى. اعاد النظر فيها باول هندمت سنة ١٩٥٨ مؤكدا بذلك مجددا امتنانه وولائه لمؤلفات ريكر، وجهود هندمت المستمرة للتوصل الى تقييم اكثر عدالة لسلفه الكبير انتهت بموته المبكر.

ويجب ان لا يثنينا هذا عن عزمنا في تتبع اثر هندمت لاكتشاف اعمال ريكر المعاصرة في الوقت الذي تعود فيه ذكرى ميلاده للمرة المائة.

ترجمة: نبيـه سرسـم

**) احد مشاهير علماء الحيوان وفلسفة الطبيعة. استاذ علم الاحياء في جامعة يينا من ١٨٦٢ — ١٩٠٩.

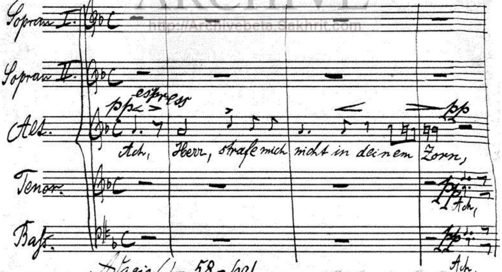
Motette

„Ach Herr, strafe mich nicht!"

für
5stimmigen Chor
a capella
(Sopran I, Sopran II, Alt, Tenor und Baß.)

Aufführungsrecht vorbehalten Max Reger,
Op. 110 No 2.

Adagio (♩=58–69)



Adagio (♩ = 58 - 69)

B & B 17724

~~Aufführungsrecht~~ vorbehalten!



على أن هذه الواجهة الزاهية لذلك العصر لا تنسينا بؤس جماهير الشعب العامل. وهذه صورة للفنان الشهير هينريش سيله (برلين)، ترينا نساء عاملات، يجمعن الخشب من ميدان تدريب الجنود بتمبلهوف (الذى هو الآن مطار تمبلهوف).

المانيا في عهد ماكس ريكر

بعد «ألبوم» «العائلة الامبراطورية الملكية النمساوية المجرية» يقدم فرانز هوبمان Franz Habmann «ألبوم العائلة الملكية الألمانية». ولعل مقارنة هذين المجلدين، لا تخلو من المغزى، فكل منهما يقدم واجهة من أوجه عالم الأمس، الذى طواه التاريخ. فلم يبق من ذكريات لمملكة الدانوب Donaumonarchie إلا انها كانت تضم خليطا من الشعوب. أو ربما كانت أوروبا مصغرة، قبل أن تخرج فكرة أوروبا الموحدة الى حيز الوجود.

هذا العالم المنصرم يعرضه فرانز هوبمان بواسطة الصور. على أن النص المرفق لا يقل اهمية عن الصور، ويتسم عامه بموضوعيته. في الفصل الأخير بعنوان «عن الصور القديمة» يذكر هوبمان بأن نيبسه Niepce وليس داجير Daguerre هو مخترع هذا الفن عام ١٨٢٢ في قرية سان لو دى ڤيرين Saint-Loup-de Varennes بفرنسا. ويذكر هوبمان بأن الحكومة الفرنسية قامت بشراء حقوق هذا الإختراع. وفي جلسة تاريخية شهيرية لأكاديمية العلوم، في التاسع عشر من أغسطس عام ١٨٣٩، كشف الستار عن الاختراع وأهدى علنا الى العالم أجمعه. هذا الإجراء، الذى قد لا نجد له نظيرا في عالمنا الحاضر، يشرف العلم والعلماء.

وننشر هنا صور الصفحات التالية ... من كتاب فرانز هوبمان «ألبوم العائلة الالمانية»، عالم الأمس في صور. من العصر الرومانسى حتى الدولة القيصرية الثانية. بتصريح من دار نشر

فرتز مولدن Fritz Molden Verlag
(Wien, München, Zürich 1972).

فقرة مقطوعة ماكس ريكر الموسيقية: (Motette)
«يا ربى، لا تعاقبنى»
من مكتبة مدينة دورتموند العامة.



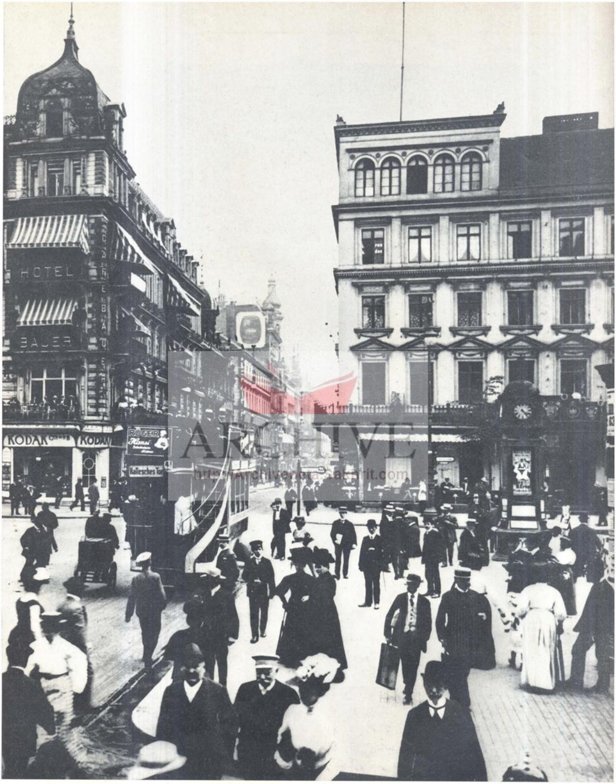
خيمة القيصر الألمانى وقرينته أثناء الاحتفال بتدشين قناة بحر الشمال والشرق، التى تربط منذ عام ١٨٩٥ بين البحرين. من تصوير يوحان تيلى.



سيدات المجتمع فى برلين، يعرضن ثيابهم الأنيقة أثناء حفل لعدو الخيل. حوالى عام ١٩٠٣.



منطاد زبلن «ساكسن» يهبط بمطار موسكو عام ١٩١٣. فى الخلف منطاد زبلن المسمى «فيكتوريا لويزه».



شارع «انتر دن ليندن» Unter den Linden عند تقاطعه مع شارع فريدريش. برلين. من تصوير ماكس ميسمان، ١٩٠٨.

ميشل اشتنر : لويس موييه

بعد أقل من ثلاثة أسابيع من وفاة صديقيه هرمان هسه Hermann Hesse(١) وفالتر بنجرتر Walter Bangerter، فى العشرين من أغسطس عام ١٩٦٢ وافة المنية الرسام لويس موييه Louis Moilliet، الفنان والنبيل الرحالة. ما زالت قسمات وجهه تتراءى لنا، بجبهته التى يغلفها الشعر الابيض الكالح، ونظراته العارفة الثاقبة المتشككة، من خلال نظارة ذات الإطار المعدنى الدقيق، وما زلنا نسمع صوته الحالم، ونحس فى طبيعته البشاشة والإعراض فى آن، طبيعة فنان شديد الحساسية والشاعرية، وبالرغم تعوذه كل مسحة عاطفية.

كتب عنه هرمان هسه مرة فقال: «كان لويس اسطورة ... هبطت علينا من السماء. فجأة، دون أنتظار قابلناه، ذلك الصديق القديم للمغنى كلينجزور Klingsor، لويس الرحالة المتنقل، الغريب المتقلب، الذى يسكن قطارات السكة الحديدية، ويحمل مرسمه فى مخلته الظهرية ... قد انحسر النهار ولمعت النجوم فى السماء. فجأة يلمس بكأسه كأس نديمه. نريد أن نشرب ونتبادل الانخاب. ثم امتطى دراجتى وأستودعه الله. فلنتجنب كلمات الوداع! لقد دفعت الحساب.»

ما ميزه عن سواه واكسبه مسحة خاصة هو غياب الهدف وانعدام الطموح، والإبتعاد عن كل ما يجلب الشهرة والذيوع. فطوال حياته — مثله فى ذلك مثل اوبرجونوه Auberjonois(٢)— بذل ما فى وسعه، أن يظل بعيدا عن أسواق الربح والاتجار. ومنحنى حياته يسجل كثيرا من الإنعطافات والدورات، ويبدو ممتدا دون جهد، على أنه فى الفن كان ثابتا، لا يحيد عن مرماه. وقد أتت هذه الصلابة بثمارها: بأجمل اللوحات المائية التى ابدعتها يد رسام سويسرى. فى هذه اللوحات يجتمع المرح والبشاشة والشفافية مع جو البحر الأبيض المتوسط، عالم تكعيبى kubische Welt(٣) تحت سماء ساطعة. فالفنان ينطلق من انطباع الطبيعة السانح، ليعلى من المرئى ويحوله الى شئ سابح محلق وباق. فى هذه اللوحات لا نلمس أثرا من عناء الخلق ومن عسر الولادة، رغم ما نقلت الينا من الأخبار عن هذا العناء، وكيف استغرقت لوح منها جهد اعوام. فهذا الكفاح مع هذه المادة التى تبدو سهلة، فى متناول الأيدى، هذا الكفاح يعرفه الفنان وحده، أما العمل الفنى ذاته فلا يوحى بشئ منه، وإنما يعبر عن ذلك الهيام الحر الدائم فحسب.

فى أعمال موييه تمتزج الطبيعة البرنية (نسبة الى مدينة برن عاصمة سويسرا) مع عناصر اخرى، جعلت منه فنانا من فنانى الضوء والمرح. على أن موييه لم يبدأ حياته الفنية باللوحات المائية. وإنما تدريجيا وبخطوات جريئة سريعة مر بمراحل مختلفة كرسام زيتى، بمراحل تعرف فيها على ألوان عديدة من فن الرسم المعاصر. فهو يدين لإرنست ماكه Ernst Macke(٤)، الفنان الذى لاقى مصرعه مبكرا فى الحرب، بالفضل فى تعرفه على أهم أدواته الفنية، الا وهى نظرية الطيف Spektrum(٥) (التى تعود فى الأصل الى الفنان ديلونى Delaunay(٦))، أو تشتيت الضوء فى ألوان الطيف، وتقسيم اللوحة الى مساحات من اللون الخالص، واستخدام هذه الألوان لتكمل بعضها البعض، وتتداخل وتتزاوج فى ايقاع متناسق. أما مراحل أو محطات حياة موييه الأولى فهى ڤوربزڤيده Worpswede وڤايمر Weimar ثم شتوتجارت Stuttgart وروما، وأسماء رفاقه الفنانين هى: فرتز ماكنسن Fritz Mackensen وهرمان هالر Hermann Haller وهنز بريلمان Hans Brühlmann. وفيما بعد نراه يقيم فى التونرزيه Thunersee، ثم يشد الرحال الى ميونخ وباريس، ويقصد شواطئ البحر الأبيض المتوسط مرة بعد اخرى. وبجانب صحبته لاوجست ماكه Macke، نراه يرافق زميل التلمذة بول كليه Paul Klee، وفرانز مارك Franz Marc وكاندينسكى Kandinsky. ورغم ذلك يظل مستقلا، محتفظا بشخصيته المميزة. فى يوميات الرحلة الى تونس، عام ١٩١٣، تلك الرحلة التى صاحب فيها ماكه وبول كليه، يكتب الأخير عن روح المجون



لويس موييه بريشة الرسام اوجوست ماكه، عام ١٩٠٩؛ مجموعة خاصة فى بون.

وعن الخواطر والأفكار التى كان الدوق لويس موييه يقطع بها الوقت مع صديقه ماكه. فى فترة لاحقة أمضى موييه ساعات سعيدة، ضيفا على ماكس فسمر Max Wassmer فى قصر برمجارتن بالقرب من برن، فى صحبة اوتمار شوك Othmar Schoeck وهرمان هسه وهرمان هوباخر Hermann Hubacher وهنز البرشت موزر Hans Albrecht Moser وغيرهم. ونحن نعرف سحر هذه المقابلات واللقاءات، نعرفها من كتاب هرمان هسه «رحلة بلاد الشرق» Morgenlandfahrt. ونسمعه يحدثنا عن لويس الطاغية، «الذى كان حلمه، أن يغرس فى الأرض المقدسة بستانا من الزيتون، وأن يقتنى العبيد.»

فى رحلاته المختلفة، فى تيسين Tessin، فى شمال أفريقيا، فى فرنسا وألمانيا وأسبانيا، فى جميع هذه الرحلات ظل موييه وفيا للرسم المائى، كالفن الذى يناسب موهبته، فنراه فى هذه اللوح يضع أشكاله اللونية وانعكاساتها الظلية، يحدد المساحات ويقطعها فى تناسق تام.

على أنه فى منتصف الثلاثينيات، نراه وقد انتقل الى وسيلة فنية جديدة، الى وسيلة تضئ ذاتها عند اختراق الضوء لها. وهكذا أصبح موييه من رسامى الزجاج. وهو بالفعل قد انتج فى هذا الميدان عام ١٩٢٤ فى بيت روبف Rupf ثم فى كنيسة برمجارتن Bremgarten. على أنه الآن يكاد يكرس نفسه كلية لفن الرسم على الزجاج. فى هذه المرحلة ينتج حلقات متصلة من الرسوم الزجاجية، فى ڤينترتور Winterthur وفى لوتسرن Luzern وأخيراً فى كنيسة مستشفى Bürgerspital فى برن. هـذا العمـل الأخير، الذى كلف به، شغل منه السنين العشرة الأخيرة من حياته الفنية. وهكذا عاد بذلك الى منطلقه الأول، الى المدينة التى قضى بها طفولته. — فى لوحات نوافذ مستشفى Bürgerspital يجتمع الخير السماوى والأرض جنبا الى جنب، فبجانب البشرى الإلهية نرى الفارس مارتن(٧). — والألوان المختارة تتدرج هنا من الأبيض الناصع، وتصير فى بعض مقاطعها ظلالا رمادية، تميل الى لون الدخان والى اللون الأحمر، وتتدرج حتى تكاد تصل الى السواد، وبجانب ذلك نرى الأحمر الزاهى ثم الأزرق الخفيف والأزرق القاتم، ألوان الرسم الزجاجى الكلاسيكية.

ما يميز مساحات اللون المختلفة، هو التصميم المتكامل، والتناسق بين الظلال اللونية على كل لوحة من لوح الزجاج، وكذلك التوافق والتناسب الشكلى بين المساحات الأفقية والرأسية والمائلة، التى تندمج فى النهاية الى وحدة لا نهائية. «ما يكتمل على مهل، دون عجل، يصير له الكمال». ونسمع ماكس فون مولينن Max von Mühlenen، الرسام الزميل، الذى رافق لويس موييه فى سنيه الأخيرة، يقول عنه: «من لديه الوقت، له الحرية». وقد كان لدى موييه متسعا من الوقت وأخذ لنفسه الحرية التى أرادها، ومن الزمن والحرية خلق أعماله الرائعة. من الزمن والحرية يتشكل الإنتاج الفنى، الذى شغل به هذا الفنان عمره، ولا مراء فى أن هذا الإنتاج من أفضل ما رآه الفن التشكيلى فى سويسرا.

---

١) هرمان هسه Hermann Hesse (١٨٧٧ – ١٩٦٢)، أديب المانى من أدباء الرومانتيكية المحدثة، تغلب على مؤلفاته المضامين الوجدانية الذاتية. حاز عام ١٩٤٦ على جائزة نوبل للأدب. وأهم أعماله رواية «لعبة الكريات الزجاجية» Glasperlenspiel (١٩٣٠)، وقد ترجمت روايته «بيتر كامينتسند» Peter Camenzind (١٩٠٤) تحت عنوان «قصة شاب» الى العربية (أنظر سلسلة «روايات عالمية»، عدد ٤٦٧ التى تصدر فى القاهرة).

٢) اوبرجونوه Auberjonois (١٨٧٢ – ١٩٥٧)، رسام سويسرى، من رسامى التعبيرية فى مرحلتها المتأخرة.

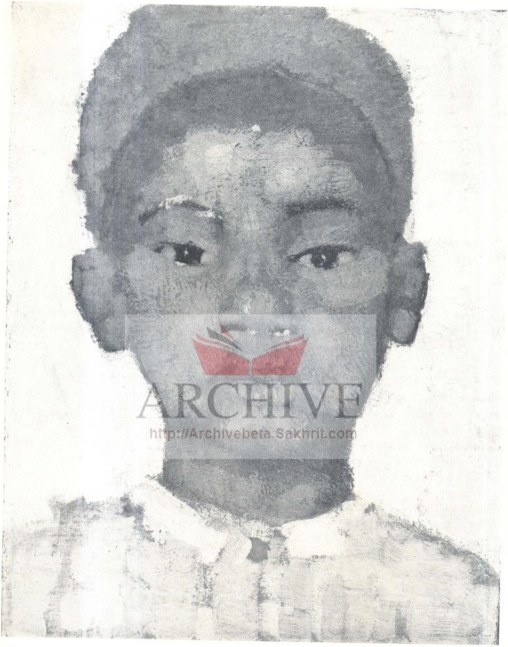
٣) التكعيبية Kubismus، منحى فى فن الرسم نحاه أولا بيكاسو فى مطلع هذا القرن، ويقوم على تحويل المرئيات والملموسات الى اشكال تكعيبية، مع النظر اليها من زوايا متعددة، واعادة تسجيلها كأشكال مسطحة على اللوحة. وقد طورا الكوبية أو التكعيبية فيما بعد ديلوناى وفون جريس

٤) ارنست ماكه Ernst Macke (١٨٨٧ – ١٩١٤)، له لوحات مائية شهيرة يصور فيها مشاهده فى تونس، ويمتاز بالألوان الزاهية الساطعة، كما تتخلل صوره روح البهجة والمرح.

٥) الطيف Spectrum ، من مصطلحات الفيزياء، ويقصد به النتيجة المرئية عند تشتيت الضوء بحيث تعطى الصورة ضوءا موجته متوالية القصر (أو الطول)، ومن ثم فإن طيف الضوء الأبيض يشاهد على هيئة حزمة من الألوان التى تتغير من الأحمر الطويل الموجة الى البرتقالى، فالأصفر، فالأخضر، إلخ، حتى البنفسجى القصير الموجة (انظر «موسوعة الثقافة العلمية» بإشراف الدكتور أنور محمود عبد الواحد — دار الكتاب الجديد، ص ٢٢٨).

٦) هو روبرت ديلونى Robert Delaunay (١٨٨٥–١٩٤١)، رسام فرنسى، من فنانى التكعيبية، طور لوناجديد من ألوان هذا الفن، يعتمد على تداخل الألوان وتقسيم اللوحة الى مساحات لونية مكعبة.

٧) المقصود هو القديس مارتن Martin von Tours (توفى عام ٣٩٧م)، وكان فارسا وراهبا، وعادة يرسم مارتن وهو يمتطى صهوة جواد بينما يقتسم عباءته مع رجل معوز فقير، فقد حيكت حول مروءته وغوثيته للمحتاج الأساطير.



لويس موييه، احمد، غلام عربي، عام ١٩٠٩. من مجموعة كاى اودرلين Kay Oederlin, La Tour de Peilz.

ژان كريستوف آمان

لويس موييه و اصدقاءه

*تشكل اللوح المائية للفنان لويس موييه بناءاً مركبا، صممت معالمه في وقت مبكر. فبرغم التقسيم المرحلى لهذه اللوح (١٩٢٠ – ١٩٢٣؛ ١٩٢٦ – ١٩٢٩؛ ١٩٣٠ – ١٩٣٢؛ ١٩٣٣ – ١٩٣٤)، فلا يمكن القول بتدرج هذا الفنان وتطوره، من مرحلة الى أخرى (أكثر تجريدا أو ما شابه). وإنما يعنى هذا التقسيم اجتماع لوح مرحلة من المراحل حول سمات فنية مميزة. فلوح كل مرحلة لا تكون في إطار أعماله الكاملة وحدة عضوية منفصلة، وإنما تحمل ملامح مشتركة فحسب، تميزها عن غيرها. هذا بالإضافة الى عودة الفنان الى معالجة بعض لوحه من جديد، في فترات تالية، واحتفاظه، بل وتأكيده في نفس الوقت لإسلوبها الأصلى. وهكذا تنتمي بعض اللوح زمنيا الى أكثر من مرحلة. بمعنى آخر أن إعادة معالجة لوحة من اللوح المائية، لا يعنى تصحيح هذه اللوحة، وإنما إستكمالها. (فطبقات اللوحة تخلق مناطق تلامس أو تلاحم شديدة التركيز، خصوصا بين عامى ١٩٢٩ و١٩٣٢).

وليس غريبا أن نتساءل عن سبب انعدام التطور في لوح موييه المائية، فانعدام التطور هو أحدى معالمها الأساسية. السبب الأول يكمن في مشكلة اللون، في صعوبة نقل الضوء الطبيعي بطريقة عفوية الى لون مقابل، وهذا يؤدى الى انعكاس الإنطباع الأول المباشر لمناظر الطبيعة الى الداخل، فتصير الطبيعة مجرد وسيلة للتعبير عن رؤيا داخلية، يتحد فيها المنظور والمشاهد والمعاش. في مثل هذا الطريقة، حيث يحدد اللون المساحة والسطح، يصعب حدوث تطور ما، ذلك لأن العالم المحيط، وبالتالى الطبيعة المشاهدة، لا تستطيع إلا بقدر ضئيل أن تتدخل في عملية الخلق.

ولا ننسى أن موييه قد أتم أولى مجموعاته المائية الكبرى بعد أن جاوز الأربعين، كذلك رسم لوحته الأولى الكبرى «السرك»، وهو في الرابع والثلاثين من العمر. فبالمقارنة بالفنان أوجست ماكه Macke، لم يصل موييه الى قمة الابداع الفنى إلا في مرحلة متأخرة. وتتفاوت لوحاته تماما بين عامى ١٩١٣ و١٩٣٣، عنها في الفترة الواقعة بين ١٩٠٢ و١٩١٢.

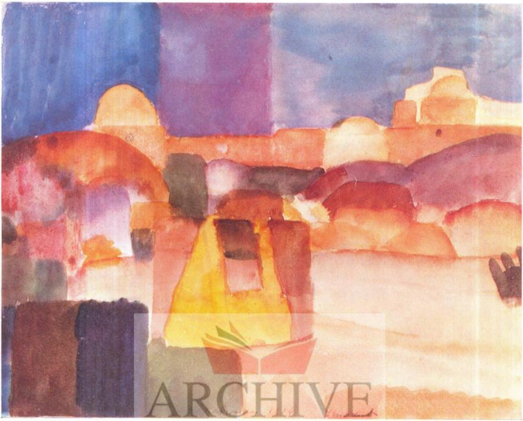
أما رسوم الزجاج، فقد خلق موييه بها عملا فنيا جديدا. فرسوم الزجاج الأخيرة (في كنيسة تسفينجلى Zwingli-kirche وفي مصلى مستشفى البورج Burgerspitalkapelle) تقابل من حيث نوعيتها أفضل اللوح المائية التى أكملها بين عامى ١٩٢٠ و١٩٣٤.

وهكذا نتبين انقطاع الإتصال بين مراحل هذا الفنان الناضجة، المبكرة منها والمتأخرة. ولعل هذا النقص يكمن في النهاية في طبيعة موييه ذاته، كما تبدو لنا من ترجمته، فقصة حياته غنية بالنوادر والقصص، وتضم قدرا كبيرا من المتناقضات. هذا بينما لا نعرف الكثير عن الأحداث المتصلة مباشرة بأعماله الفنية. فالتعدد في أعماله الفنية يقابله صعوبة الإلمام بشخصيته. فموييه لا يبيح لنا إلا بالقليل عن أعماله، كما لو كان يريد لها أكبر تنوع في التفسير.

وموييه من الفنانين، الذين لا يرمون الى خلق أعمال فنية مترابطة متكاملة. من الفنانين الذين لا يراجعون أنفسهم ويراجعون تطورهم، ولعله كان يفضل أن يخفى نشاطه الفنى. فالفن كان في اعتباره مسألة شخصية لم ير ضرورة للتعريف به ... فكفنان تجنب موييه تماما الأضواء، وحجب أعماله ودخائله عن الفضلاء، وفعل ذلك عن وعي وبدون وعي على حد سواء. فقد فرضت عليه طبيعته هذا الإحتجاب، وسعي اليه عن وعي وادراك.

هذه المسافة التى تفصل موييه عن العالم الخارجي تقابلها نظرة الفنان التأملية النقدية الى أعماله. وهذا يعنى احتفاظ الفنان بحريته أمام نفسه، أى أن يصبح الفنان قادرا على الخلق، قادرا في نفس الوقت على النظر الى نفسه

* مشكلة الفن التعبيرى والفن التجريدى هى أحيانا صعوبة نقل الضوء الطبيعى الى لون مقابل، ومشكلة الناقد فى هذه الحالة هى مشكلة مضاعفة، إذ عليه أن يترجم هذه اللوح الى وسيلة تعبير أخرى، هى اللغة. أما المترجم، الذى يريد ترجمة النقد من لغة الى لغة أخرى، فهو يواجه صعوبات تكاد تقعده عن عمله. على أن هذه الكلمة للتنبيه فقط لا للاعتذار (المترجم)



لويس موييه، قيروان ١٩١٤، لوحة مائية؛ محفوظة فى متحف Wallraf-Richartz-Museum كولونيا.

وتأمل انتاجه كما لو كان انتاج فرد آخر. وبهذه الوسيلة أبقى مويبه على نفسه في حالة توتر دائم. والى ذلك يرجع تداخل مراحل هذا الفنان. فالانتقال من فترة الى أخرى لم يكن مرجعه استهلاك الإمكانيات الشكلية لمنحى من المناحي، فصفة هذا الانتقال هي المرونة والقدرة. وحين أنهى مويبه في منتصف الثلاثينيات أعماله المائية (باستثناء إعادة معالجة بعض اللوح)، فقد فعل ذلك لادراكه، أنه قد قال ما يريد قوله بواسطة هذه الأداة الفنية، وببديهية تامة أتجه الى التصوير على الزجاج.

أثر كليه وماكه

العاملان التنظيميان في أعمال مويبه المائية هما المساحة واللون، وبالتالي الطبيعة والضوء. في لوح اعوام ١٩١٦ — ١٩٢١ و١٩٣٠ — ١٩٣٢ نرى الهدف هو نقل الطبيعة الى تربيعات لونية، وكلما أزدادت درجة التجريد، أزدادت كثافة الألوان المحددة بواسطة التربيعات. هذه المفاهيم نصادفها أيضا في أعمال بول كليه وأوجست ماكه التي رسماها عام ١٩١٤ أثناء رحلة تونس.

فلوح كليه وماكه، التي تمت في صيف ١٩١٤، تمثل اللوح الوحيدة المشابهة لأعمال مويبه المائية للسنوات الواقعة بين ١٩١٦ و١٩٢١، و١٩٣٠ و١٩٣٢. على أنه من العسير القول بتأثر مويبه بأعمال كليه. فالعنصر المشترك بينهما هو درجة التجريد وما يصاحب هذا التجريد من سمات خاصة. أما فيما يختص بماكه، ففي لوحة تحتفظ الطبيعة بحقها الطبيعي، وتملى شكل المساحة، ولا يكمن التشابه مع ماكه في طريقة الرسم، وإنما في التفاوت والتوتر بين السطح والمساحة من خلال التركيب التربيعي.

ويبدو لنا ضروريا، أن نتأمل اللوح المائية لمويبه وماكه، على أننا قبل ذلك نريد أن ندخل اللوح الهامة لبول كليه في هذه المراجعة.

حين بدأ مويبه في أبريل عام ١٩١٤ باللوح المائية اتسمت لوحه بملامح الرسم التخطيطي، كما يبدو من مساحات اللون المتشابكة مع أقواس الأبواب وعناصر الشخوص المبهمة، كما في لوحتيه «مسودة تونس» Tunesische Skizze و«مقهى الشارع» Straßenkaffee. أما كليه فقد قام في تونس — كما يبدو جليا — بتنفيذ برنامجه المدون في يومياته بتاريخ ٨ أبريل بعنوان: «التركيب المتكامل، هندسة تكوين المدينة، هندسة الصورة». ونشاهد انعكاس هذا البرنامج في لوحته «أمام مسجد في تونس»، حيث لا تلعب العناصر الشكلية التخطيطية دورا بنائيا في الصورة، وإنما تأتي الأولوية لمساحة اللون، وتساهم العناصر الشكلية التخطيطية في التلوين الإيقاعي للوحة.

أما في سان جرمان St. Germain فإن كليه يوجه عدسته الى الطبيعة لا إلى صورة المدينة. في اللوحة الأولى من هذه المجموعة «منظر من سان جرمان» Ansicht von St. Germain يصور كليه الطبيعة كمساحة عميقة من عناصر لونية في ضوء طبيعي ساطع. واللوحة المائية التالية لهذه هي على الأرجح «حديقة في مستعمرة الأوروبيين بسان جرمان بتونس» Garten in der tunesischen Europäer-kolonie St. Germain.

وفيها ينعكس مضمون اللوحة تماما على السطح. فنشاهد مربعات متناثرة تنقل الينا من المشاهد المرئية ملامحها التقريبية فحسب. والتجريد هنا ينعكس في كثافة الألوان، خصوصا الأحمر والأزرق. ويبدو أن لوحة «حديقة جنوبية» Südlicher Garten، تعود كذلك الى سان جرمان. وإذا تأملنا لوحة «منظر من سان جرمان»، لوجدنا تشابها في الأشياء المصورة. على أن طريقة الرسم لا تتقيد بوضع الأشياء الطبيعي، وإنما نرى الإنطباع وقد انفصل تماما عن الأشياء، بل وأنه يرفع أو يلغي هذه الأشياء. فاللوحة هي مقابل لوني وايقاعي مكثف لعملية التجريد الإحساسية للإنطباع الذى خلفته الطبيعة. وأخر مجموعة سان جرمان هي اللوحة المائية «في منازل سان جرمان بتونس» In den Häusern von St. Germain-Tunis. هنا نجد ايقاعات اللون، الزرقاء والخضراء والوردية والبرتقالية، الموضوعة في المساحات التربيعية، توحي بجو المساء. والمساء من فترات اليوم التي انجذب اليها كليه. فنراه يكتب في مدينة قيروان بتاريخ ١٦ أبريل «مساء حالم، ألوانه زاهية محددة. ساعات سعيدة. لويس يرى روائعا لونية، وعلى أن أسجل هذه الألوان، فأنا — كما يقول لويس — قادر على ذلك».

بعد سان جرمان حط بهم المقام بالحمامات. في لوحة «حمامات وجامع» Hammamet mit der Moschee، نرى الطبيعة، كما في بداية كل مرحلة من مراحل الرحلة، ملموسة مقربة. في هذه اللوحة برجان تحيط بهما مساحات من النقط، تبرز عن طريق التضاد (الكونتراست) الوقع النغمي لمنطقة لونية، تصور العناصر النباتية، التي تتكون

من خطوط قصيرة مائلة أو منحرفة. أما لوحة «موتيف من الحمامات» Motiv aus Hammamet فانها تستخدم نفس المشهد، ولكنها تعكسه بطريقة تجريدية تامة.

أما وأن هذه الصورة تعالج على الأرجح نفس العناصر، فيبدو هذا واضحا من «فتحات الحائط» في منتصف أعلى الركن الأيمن من اللوحة، فهذه الفتحات تطابق من حيث التكوين فتحات البرج الأيمن في اللوحة المائية السابقة، وتبدو هكذا كبقايا طفيفة لعملية التجريد الشاملة. كذلك نكتشف بعض المربعات الصغيرة في الجانب الأيسر والأيمن، ويمكن تفسيرها بأعتبارها أصلا حدود حائط. هذا وتتسم الألوان في التكوينات التربيعية الرئيسية بكثافتها ولمعانها. بينما تضفي المساحات المنقطة على التقسيمات الرأسية حركة تنساب من أسفل الى أعلى ومن أعلى الى أسفل.

وتنتهي الرحلة في مدينة قيروان، وبها تبلغ هذه السياحة ذروتها العاطفية. في هذه المدينة يبلغ بول كليه حد تشكيل اللون كمادة، مادة ينصهر فيها عنصر المكان وعنصر الزمان، مادة هي ذاتها مضمون ومجال خيالى للفنان.

في يوم الوصول الى هذه المدينة الصغيرة، في ١٦ أبريل، يكتب كليه: «مارست الرسم في مطلع النهار أمام المدينة. أضواء متفرقة بعض الشيء، وخافتة شفافة. لا ضباب على الإطلاق» في لوحة «أمام أبواب قيروان» Vor den Toren von Kairuan نرى الألوان لها طابع الأزرق الطبيعي الذى يشوبه الصفار، ونرى الطبيعة واضحة في تكوين اللوحة، مما يستدل منه على أنها من أولى لوحات هذه المرحلة الأخيرة من الرحلة، وتبدو بذلك صلة هذه اللوحة بتعليق بول كليه السابق في يومياته.

فالفنان يوجه عنايته الى تصوير طبقات اللون المرئية بحرية ويكتب كليه في نفس اليوم: «الآن أترك العمل جانبا، فهناك شئ يتغلغل في رفق الى أعماق، وأنا أشعر بذلك وأشعر بالأمان دون جهد. فاللون قد ملك على نفسى، ولا حاجة بي الى البحث عن اللون، فقد ملك على زمام نفسى الى الأبد، وأنا أعرف ذلك. هذا هو المغزى السعيد لهذه الساعة: فأنا واللون قد صرنا شيئا واحدا. فأنا رسام.»

وتبدو لوحة «قيروان أمام الباب» Kairuan vor dem Thor كبرهان على هذه الخبرة الجديدة. فأقسام اللوحة تتداخل في حرية على سطح اللوحة، ولا يربط بينها غير قطع مكافئ أو شلجمي مفتوح الى أعلى، بباطنه سلسلة هضبية وفي أعلاه دهليز أو ممشى به شذرات من صور الأشخاص والأشكال: هي في *الواقع ما علق* بذهن الفنان من عناصر المشهد الأصلى. أما اللوحة التى تحمل عنوان «قباب حمراء وبيضاء» Rote und weiße Kuppeln، فتجسم الإتزان الإبداعي بين إنجازات الشكل (التركيب المتكامل Synthese لمعارية المدينة ومعارية الصورة) وبين إنجازات اللون («أنا واللون واحد»).

فكل مربع من المربعات، في إطار الخطوط الرأسية والأفقية المتقاطعة دون احكام، يكون منطقة لونية شفافة ذات طبقات متعددة، ويمثل قطاعا خاصا من خبرات الفنان، ويشكل بهذا عنصرا بنائيا هاما من عناصر الصورة. ويتضح هنا المعنى الكامل لكلمة الفنان: «أنا والصورة واحد»، إذ نتبين التطابق بين هذه الكلمة وبين تصريح الفنان في بداية الرحلة: «مادة وحلم في نفس الوقت، وأنا كعنصر ثالث يندمج فيهما».

ونجد المادة المصورة هنا بالمقارنة بلوحة «قيروان أمام الباب» وقد ازدادت ثراءاً، إذ تضفي على اللوحة طابعا إسطوريا حلميا märchenhaft وفي نفس الوقت هي مادة بالمعنى الذى يقصده الفيلسوف برجسون، وبالتالى بمفهوم بول كليه، فالمادة هنا تعتبر حالة كيفية كنتيجة للعديد من الصور التى شاهدها وعاشها الفنان. فسطوح القباب الموزعة في المربعات تشبه منظر الأفق، ونرى فتحات النوافذ مكبرة تنساب الى أسفل كعناصر مستقلة في اللوحة. أما الإقتصاد في خطوط القباب، وما تتصف به هذه الخطوط من طابع شعرى، وكذلك معارية تكوين هذه القباب، فلها جميعا مسحة واقعية.

والإقتصاد في تخطيط القباب يرجع الى ثراء اللون. هذا الثراء الذى لا يسمح بالتضاد (الكونتراست). فقط في تقسيم المساحات في الجزء الأسفل من اللوحة بواسطة الخطوط المائلة المتقاطعة نرى نوعا طفيفا من الثقل المضاد (أو التوازن) لأقواس القباب. على أن الألوان لا تتقيد بالأبعاد الواقعية لمشهد القباب، أذ تتخطى هذا النطاق وتخلق مجالا خياليا.

يلفت النظر في طريقة رسم بول كليه خلال هذه الفترة، التى استغرقت أقل من أسبوعين، هو الإلتزام بملامح المكان وعناصره المميزة. وكل مرحلة من المراحل تزيد من معرفته للمادة التى يعالجها، بمعنى أنه يزداد ادراكا ووعيا بهذه المادة التى يصورها. وهكذا نجد أن اللوح المائية الأولى في كل مرحلة من مراحل الرحلة تتميز بماديتها أى بميلها الى تصوير المناظر المرئية بطريقة ملموسة

(كما في «تونس» و«منظر من سان جرمان» و«الحمامات والجامع» و«قيروان امام الباب») أما الأعمال التالية لها، فنراها تتحرر باطراد من عناصر الطبيعة المشاهدة، ونصل في النهاية الى مرحلة يصبح فيها الموتيف أو العنصر هو مجرد موتيف أو عنصر من عناصر اللوحة.

أما اللوح المائية، الثلاثة والثلاثون، التي رسمها أوجست ماكه في هذه الفترة، التي لم تستغرق أكثر من إسبوعين، فيصعب جمعها تحت مفهوم واحد، بخلاف الأمر في لوح بول كليه. ومرد ذلك طريقة ماكه الخاصة في الرسم. ولذا نقتصر هنا على مراجعة بعض لوحه التي نرى فيها نوعا من التشابه أو التوازى مع لوح لويس موييه. في سان جرمان رسم ماكه لوحته «منزل يكسوه الضوء» Helles Haus. سطح هذه اللوحة مقسم الى مربعات، ويتوسطها البناء، وتحد البناء من الجانبين أشجار النخيل. ويتكون الثلث الأعلى والثلث الأسفل من اللوحة من مناطق لونية واضحة، تشكل نوعا من الكونتراست بالنسبة لمربعات اللون المتداخلة في الوسط. هذه الهندسة الشكلية تتناسب مع الألوان، التي لا تتقيد بألوان الطبيعة فالإتجاه البنائي أو التركيبي هنا يؤدى الى ترجمة المضمون الإنطباعي الى عناصر، تستهدف قبل كل شئ توزيع الثقل على جوانب اللوحة. لهذا الديالكتية بين المكان والسطح طابع دينامى. فالبناء أو المنزل مكون من تكعيبات ذات ابعاد ثلاثة، متداخلة ومترابطة بأبداع، ثم عن طريق التدرج اللوني، عن طريق المربعات داخل المبنى، يكتسب البناء ابعاده ويكتسب عمقه المكاني، هذا بينما مساحات الأشجار التى تنساب وتتداخل تكون مجالا مضادا (كونتراست) لمساحات اللون المتناسقة المحددة في دقة، وتضفي بذلك نوعا من اللامعقولية أو الخيال على اللوحة.

وقيروان رقم ٣ Kairouan III هي أيضا لوحة مائية تشبه من حيث نوعيتها اللوحة السابقة «منزل يكسوه الضوء» Helles Haus، فنرى هنا عناصر المباني، والنباتات، وعناصر أخرى من ذكريات الفنان تتحد في وقع نغمي مع الخطوط الرأسية المتوازية. ونرى خطين مائلين في الجزء الأسفل من اللوحة، ينتهيان بتصوير لشخص في طرف اللوحة (ويفكر المشاهد فى منظر ناظر أو مشاهد يعقد يديه خلف ظهره). ويقتصر المكان على بعد واحد، على تصوير السطح، هذا إذا استثنينا إشارة طفيفة ذات أبعاد ثلاثة، على أن تقاطع الخطوط يوحي باستمرار بهذه الأبعاد.

هذه اللوحة تذكرنا بلوحة كليه «قيروان امام الباب» Kairuan vor dem Thor. حيث نرى موضوع اللوحة الخارجي أى مادتها وقد مر بوعي الفنان وسقطت عنه ملامحه المباشرة، ومع ذلك تحمل اللوحة فى طياتها شذرات أو بقايا ما علق بالزهن منه، ولولاها لانعدمت الصلة تماما بين اللوحة وبين مشاهد الطبيعة الإفريقية. ولكن الأمر يختلف في لوحة ماكه المذكورة. فالشخوص – على سبيل المثال – في المربع غير المنتظم في الجانب الأيمن للوحة قد رسمت بطريقة تلقائية، بطريقة يتحد فيها الشعور (أو الذكرى) والوعي. بل وتكوين الصورة اجمالا يبدو كانعكاس مكثف للملامح والصفات المميزة لمدينة قيروان (مثل قمم الحوائط الدائرية ونهايات الابراج ...) على أن إضافة مثل هذه العناصر الغريبة على المشهد ظاهرة متكررة عند موييه. فنراه يضيف شجيرة من شجيرات الصنوبر وسط تكوين تكعيبي في اللوحة الزيتية «مدينة في مراكش» Stadt in Marokko وفي اللوحة المائية «منظر من قيروان» Ansicht von Kairouan، ولكن ليس لهذه الإضافات المغزى الروائي الذى نصادفه عند ماكه ففي لوح موييه هي دائما عناصر لابراز تكوين المكان أو تأكيد الايقاع، وتختلف بهذا أيضا عن العناصر الشكلية في لوحات كليه المائية، التى لها دائما طابع الإشارة أو الرمز Zeichen-charakter.

أما اللوحة الأخيرة لماكه، التى نريد تأملها في نهاية هذه المراجعة، فتعود الى صيف عام ١٩١٤، وتحمل عنوان Kondarn I. ومثلها في ذلك مثل لوحة «اشجار الكروم على بحر المورتن» Weinberge am Murtensee (أيضـا من أعمال صيف ١٩١٤)، فهي تبرز بوضوح مدى تأثير ماكه على لوح موييه المائية التى تعود الى عامى ١٩١٦ و١٩١٧. وكالأمر في لوحة «مصنع في بولى» Fabrik in Pully، نرى في خلفية الصورة شارعا يتجه من اليمين الى اليسار. ونرى الخطوط اللونية تؤكد الاتجاه وتؤكد العمق. ونرى زانة في وضع عمودى في وسط اللوحة، لها – كما هو الحال عند موييه – وظيفة مكانية أى توسيع رقعة المكان وخلق ابعاد المكان. أما أوجه التشابه والتوازى الهامة بين ماكه وموييه فتكمن في استخدام الألوان، وفي التوتر الذى يتسم به تركيب السطح، حيث نرى مكعبات المنازل والطبيعة المحيطة بجانب منحنى الطريق وقد غطيت بمجموعات تربيعية مستقلة. فهذا التبادل بين العناصر المسطحة والعناصر المكانية المجسمة في مساحة واحدة نصادفه كثيرا في لوح موييه.



لويس موييه، مدينة مغربية، لوحة زيتية، عام ١٩٢٣؛ محفوظة فى مجموعة م. واسمر.

ما هي الفروق الأساسية بين أعمال بول كليه وأوجست ماكه؟ لعلها تبدو في المقام الأول في التفاوت في عمليات التجريد، وهذه الفروق تعود أخيرا الى الاختلاف بين شخصيتي هذين الفنانين.

ماكه يمارس فنه بعفوية وتلقائية، وتحتفظ الطبيعة — لهذا — بسماها وملامحها الظاهرية. واللون عنده يرتبط بالمشهد أو الشيء المصور، ويخضع لتنوع كبير. وهذا بخلاف كليه: فالطبيعة تفقد في لوحاته وجهها، وتصير تركيبا يرتبط بموضوع معين، فتبدو قطاعا من حقول تربيعية، تتضمن الطبيعة المشاهدة في داخلها. واللون يحدد ذاته عملية التشكيل ونوعيته، فلا نجد هنا تفاوتا وتقابل، وإنما نرى تناسقا وتوازن، فالصورة تتكون وتنضج من الداخل. بهذا المعنى يكتب ڤالتر هولزهاوزن W. Holzhausen: «في عدة لوح مائية استخدم كليه نظام «المربعات الصغيرة» لكي يصور الطبيعة. في هذا النظام يكمن — سواء أراد الفنان أم لم يرد — نوعا من الإكتفاء. وهذا بدوره يمكن كليه من رؤية الطبيعة رؤية داخلية، يعبر من خلالها عن فكره ونفسه.» فاذا كان الشكل يقود الى اللون في لوح ماكه، فإن اللون يخلق للاشارة أو الرمز إطارها في لوح كليه.

وما هو موقف موبيه؟ ولو أنه من العسير أن نقارن أعماله الكاملة بعدد قليل من اللوح التي رسمت في فترة وجيزة محددة، إلا أنه من المستطاع أن نقول أننا نصادف في أعماله — كما هو الحال عند بول كليه — ظاهرة تطهير المادة وتحويلها الى شيئا فكريا ونفسيا عن طريق عملية التجريد، نصادفها مركزة ومكثفة عن طريق التكرار والمعالجة المستمرة. كذلك التوتر الذي يلازم تركيب التربيعات عند ماكه، هو أيضا من خاصيات موبيه، على أنه بخلاف ماكه لا يرمي على الإطلاق الى ترجمة العناصر المشاهدة (الموتيفات) ترجمة روائية تلقائية، وإنما يرمي دائما الى تفسير الطبيعة تفسيرا مركبا، ويهدف الى خلق مساحة لونية يتخللها ضوءا ذهنيا، وتتضمن في نفس الوقت الطبيعة في صورة حلمية أو رؤوية visionary visionär. في هذه الطريقة الإبداعية تبرز لنا إحدى المعالم الأساسية لشخصية موبيه، فلوحه المائية تظل مفتوحة، غير نهائية، قد ثبتت فقط عند مرحلة ما من مراحل التجريد.

مكانة لويس موبيه الفنية

«هو واحد من كبار الرسامين المائيين المعاصرين ومن رسامى الزجاج السويسريين الهامين». بهذه الكلمات يقدم «قاموس الفنانين السويسريين في القرن العشرين» الفنان لويس موبيه. هذه الصيغة القاطعة قد تدهش العديد من العارفين بفن القرن العشرين في فرنسا والمانيا. على أننا نعتقد أنها تصيب الحقيقة. فتاريخ الفن في قرننا الحالى يحكمه الرواد ولم يكن موبيه رائداً ... فانجازاته الرئيسية تكمن في خلق مجموعة أعماله المائية الفريدة. فاللوحة المائية ليست جزءا جانبيا مكملا للوح الزيتية، وإنما هي غايته الأولى ووسيلته الإبداعية، التي تعبر عن برنامجه الفنى.

في تقريره عن معرض لموبيه بمتحف الفن بمدينة بازل عام ١٩٦١ عبر بول نيتسون Paul Nizon بتوفيق عن المركز الذى تحتله أعمال لويس موبيه، فقال: «في إطار واضح وبواسطة المقاييس المألوفة يقدم هذا العمل الفنى نفسه ... وعلينا أن نتأمله ونتمعنه ونقيس أبعاده، بعيدا عن ثقل اسم فنان شهير وعن فكرة العمل الريادى وعن فكرة المساهمة الإبداعية في تطوير الفن ...»

وواضح أننا أمام فنان، قد ألم بموثرات عصره وارتفع بها من الإطار القومى المحلى الى إطار ارحب واسع. واذا طرحنا فكرة المساهمة في تطوير الفن جانبا، سنكتشف نوعية فنية، تفوق — في بعض الحالات الفردية — أعمال مشاهير الفنانين ...

ترجمة: ناجي نجيب

مع التراث الألماني

بقلم ماجد الوجداني

عندما اعود الى الماضي لامسك بداية الخيط الذى يشدنى اليوم الى الحضارة الالمانية، ترجع بى الذاكرة الى ذلك اليوم الذى كنت ازور فيه مع زميل لى دار احد مدرسينا. وكنا آنذاك فى مدرسة داخلية انجليزية. واظن انى كنت يومئذ فى السادسة عشر، ولم ابدأ قراءة الكتب بالانجليزية الا قبل ذلك بعام او عامين. أما ولعى بالادب بصورة عامة، فكان يرجع الى تاريخ أبعد من ذلك، حينما كنت اقرأ روائع الادب الغربى مترجمة الى العربية. ولكن اتقانى الحديث العهد للانجليزية، وتوفر مكتبة جيدة فى المدرسة الداخلية، فتحا لى آفاقا اوسع فى المطالعة. وكنت من البداية اتبرم بالرواية الانجليزية مفضلا عليها الروسية والفرنسية. كنت افضل قراءة هيغو وبلزاك وموباسان وتولستوى وغوركى وشيخوف على اوستن وثاكيرى ودكنز وترولوب وغيرهم من اعلام الرواية الانجليزية. وهذا الميل جعلنى اتمنى ان اضيف الى اطلاعى على الادب الاوربى بعض المعرفة بالادب الالمانى، الا ان حركة الترجمة من الالمانية الى العربية بقيت ضعيفة، والقليل من الادب الالمانى الذى وجد طريقه الى العربية، مثل فاوست وآلام فيرتر، كان قد أتى عبر اللغة الفرنسية. ولذا فانى عندما لمحت فى مكتبة المدرس الانجليزى الذى كنت ازوره ترجمة انجليزية لرواية «بودنبروكس» لتوماس مان، طلبت من المدرس ان يعيرنى الكتاب، الا ان زميلى، التلميذ الآخر، سبقنى الى الطلب، فحصل على الكتاب ليقرأه اولا، مع الاتفاق بأن يسلمنى اياه بعد ان يتم قراءته. وكنت قبل ذلك قد قرأت لتوماس مان قصة Gladius Dei المنشورة فى ترجمة غير امينة بمجلة عربية شهرية. وكنت اعلم ان مان حائز على جائزة نوبل، وانه من كبار الادباء الاوربيين فى القرن العشرين. ولم اكن غافلا عن اهمية الادب الالمانى، فأسماء مثل غوته وشيلر وهاينه كانت مألوفة لدى، لكنى تمنيت ان اترجم معرفتى الباهتة بهذه الاسماء الى المام وثيق. ولذا تحمست كل الحماس لقراءة اول كتاب المانى يقع فى يدى. فطفقت كل مرة اقابل فيها زميلى الذى استعار الكتاب قبلى، أسأله اين وصل فى قراءته له، وما هو رأيه فيه. فكان يجيبنى انه مستمر فى قراءته، الا انه لم يجد فى رواية مان الطويلة ما يميزها بشئ خاص عن كتب كثيرة اخرى يعرفها. فكنت اقول له: ولكن كيف؟ ان مان هو أحد عمالقة الادب فى القرن العشرين! فيهز زميلى رأسه، مكررا رأيه بعدم وجود ما هو فوق المعتاد فى كتاب هذا المؤلف الالمانى المعاصر. ولكن جاء بعد ذلك اليوم الذى اخبرنى فيه زميلى بأن الرواية بدأت الان تستحوذ على المزيد من اعجابه، وكان آنذاك قد اتم قراءة ثلثيها، فضاعف قوله هذا من تلهفى على قراءة الكتاب.

واخيرا حصلت على القصة، فانكببت على قراءتها. ومرت الفصول الاولى دون ان ارى فيها اكثر من مجرد رواية عادية تروى قصة عائلة على مدى اجيال ثلاثة. ولم تكن تلك اول مرة اقرأ فيها قصة من هذا الباب. الا انى فى سياق مطالعتى لها، اكتشفت بان قراءة كتاب لمان يشبه تسلق تل، عندما تكمن متعة المتسلق فى وصوله الى القمة. فالقمة فى «بودنبروكس» كانت فى شخصية الصبى هانو، الفنان المنحدر من صلب اسرة برجوازية بَنَت مركزها المرموق فى المدينة — الميناء حول التجارة وليس الفنون الجميلة التى نبغ فيها هانو.

لم اعلم عند قراءتى «لبودنبروكس» بانى اطالع تحفة ادبية عظيمة، الا عندما ظهر هانو فى الرواية، واظن انى بذلك كنت امر بنفس المرحلة التى مر بها زميلى الذى سبقنى فى قراءتها. ولعل الذى جذبنى بصورة خاصة الى هانو، ولعى بالموسيقى الكلاسيكية، وهو ولع شهد مولده ايضا فى تلك المرحلة من حياتى. فقد اخذت اقتنى الاسطوانات واعزفها على حاك نقال من النوع الذى يدار باليد. فكنت بعد الدروس اذهب مع زميل او اكثر الى احد الصفوف الخالية، وهناك نستمع الى سمفونيات

بتهوفن وشوبرت وبرامز وسبليوس. وكان اعجابنا بالموسيقى الكلاسيكية قد بدأ بالقطع الخفيفة من تأليف ليست وبرامز ودهفايا ورافيل وسان سين. ثم بدأنا نرتقى سلم التذوق خطوة خطوة، الى ان وصلنا الى سمفونية بتهوفن التاسعة والميساسولينس ومقدمات باخ للارغن. واخيرا .. اخيرا، كان هناك رشارد فاغنر، ذلك الوثنى العظيم المذهل. طبعا لم نتعرف على اوبيراته بعد، فاسطوانات ذلك العهد كانت ذات السرعة القديمة (٧٨ دورة بالدقيقة) وكانت الاوبيرات المسجلة نادرة، باعتبار ان تسجيل اوبيرا واحدة لفاغنر يحتاج الى عدة عشرات من هذه الاسطوانات.

وكان الذى يثير غيظى وغيظ زملائى الآخرين من عشاق الموسيقى الكلاسيكية، اقتصار الفرقة الايطالية التى كانت تزور مدينتنا كل شتاء لتقدم موسما للاوبرا، على تقديم الانتاج الايطالى والفرنسى: فيردى وبوشينى وروسينى ودونيزيتى وماسكانى وليونكافالو وماسينيه وغونو. أما اوبيرات فاغنر وموتزارت ورشارد شتراوس، فلم تكن فى قائمة الريبرتوار ابدا. ولذا كان علينا ان نقنع انفسنا بالاسطوانات التى سجلت عليها الافتتاحيات ومقدمات الفصول وبعض المقتطفات الغنائية، فكنا ننصت الى موسيقى السحر، وطيران الفالكوره، ورحلة سيغفريد بمحاذة الراين، وموسيقى الموت من رباعية الخاتم. كما ننصت الى مارش الحجاج من تانهويزر، ومارش المغنين من اوبرا فاغنر عن هانس ساخس ومدينته نورنبرغ. ثم كانت هناك الذروة العظمى: موسيقى الحب والموت من تريستان وايزولده. انى اذكر فاغنر لان الصدفة جعلتنى اتعرف على توماس مان فى الوقت نفسه الذى كنت فيه اقوم برحلة استكشاف حضارية عبر غابات الراين الاسطورية التى تصدح بألحان فاغنر الصاخبة. ولذا كنت عندما اقرأ السطور التى يصف بها مان المقطوعات التى يرتجلها هانو على البيانو، كانت تدوى فى اذنى موسيقى فاغنر الراعدة، الثملة بنشوة وحشية.

لقد اكتشفت توأمين فى التراث الالمانى بآن واحد: فاغنر فى الموسيقى، ومان فى النثر. ومع انى كنت اقرأ الاخير فى الانجليزية، وليس بالالمانية الاصلية، الا ان الترجمة الممتازة جعلتنى اشعر بروعة الاصل: باسلوب مان وهو يدوى، عديد المفاتيح والنبرات، مثل ارغن هائل فى كتدرائية غوطية، ترتفع ابراجها فى الفضاء، سامقة سامية، وكأنها تبغى اختراق السحب لايصال ابتهالات المصلين الى الآلهه. بعد ذلك بسنين عديدة، عندما وقفت امام كتدرائية كولونيا، احسست بانى اشاهد موسيقى فاغنر ونثر مان مترجمان الى حجر.

بعد الرواية «بودنبروكس» قرأت القصص: «موت فى البندقية»، «ماريو والساحر»، «دماء الفيلسونك»، «الهير فريدمان القصير»، «ارتباك وحزن مبكر». ومن بين هذه القصص كانت قصة المؤلف فون ايشنباخ هى الذروة، الكرشيندو. كما لم تكن «دماء الفيلسونك» اقل روعة، ففيها وضع مان الاسطورة الجرمانية فى قلب عصرى له رنين فاغنرى. اما افضل قصة عبرت عن الواقع الاوربى فى العشرينات، فكانت «ماريو والساحر». ففيها بدت القارة العريقة تتدحرج دونما حيلة الى قعر الهاوية. انها قصة عذاب وارهاب: الساحر يسيطر على عقول الناس جاعلا اياهم يتصرفون حسب مشيئته مثل الدمى، ولكنه هو بدوره يجد نفسه مرغما على اداء دوره المريع حتى لحظة الموت المحتوم. ونشاهد قدرا مماثلا من العنف والقسوة فى قصة الهير فريدمان، التى هى من بواكير انتاج مان. فهنا مرة اخرى تلعب موسيقى فاغنر دورا رئيسيا فى النص. وكذلك تلعب هذه الموسيقى دوراً، ولكنه ساخر هذه المرة، فى القصة «تريستان». فكما فعل فى «دماء الفيلسونك»، يحول مان الاسطورة القديمة الى بيئة معاصرة، وبدلا من رحلة البحر التى يصاحب فيها الفارس تريستان زوجة مليكه العتيدة، ايزولده، نجد بطل قصة مان يصاحب المرأة التى احبها فى رحلة مرض تنتهى بالموت فى المصحة. ولكن ولا قصة من قصص مان يلفها جو من التفسخ والانحلال الذى لا ينسى، كما فى «الموت فى البندقية». ففى المدينة الايطالية الساحرة، يجلس المؤلف الكهل فون اشنباخ فى الظلام الرطب، حالما بفتاه تاجيو وسط الانحلال الشامل، تجتاح جوانحه النشوة العذبة لحب محرم. وبينما ترتفع يداه ببطء فى ايماءة ابتهال، يرافقها صليل الكمنجات فى كرشيندو فاغنرية، يتسلل الى جسده رسل الموت الذى يحصد بصمت ابناء المدينة، فيذوب المؤلف ويتعفن فى حمأة لوعته.

انها صورة آسرة لمجتمع اوربى يحتضر عشية الحرب العالمية الاولى، منتظرا رصاصة الرحمة لتنهى وجوده.

بعد القصص القصيرة، الروايات: «الجبل السحرى». هنا نجد الطود الشامخ لادب مان فى نسيجه الزاخر بالالوان. انها سمفونية مدوية، وضع فيها المؤلف عصارة الفكر الاوربى الحديث: هانس كاستورب، المريض بالسل، يسأل ويحاول ان يجب على تساؤلاته وتساؤلات الآخرين،

فوق قمة جبل حيث المرض والهواء الرقيق يغلفان كل قضية فكرية داخل غشاء سحرى.

كانت هذه اول رواية فلسفية قرأتها. وقد قرأت بعدها «دكتور فاوستس»، الا ان لغة مان بقيت في نظرى قريبة من بداية هذا القرن، ولا تصلح للتعبير عن مشاعر الجيل الذى كان شابا عندما القيت القنبلة على هيروشيما. كما ان مان في نزواته المداعبة لم يترك في نفسى انطباعا باقي الأثر، اذ فشلت شخصية فيليكس كرول في اقناعى بخفة ظلها.

وفي هذه الاثناء اتيحت لى فرصة الاطلاع على رواية المانية من تأليف اديب الماني آخر هو كارل فيليب موريتز. فكانت «انتون رايزر» هى اول رواية تربوية أقرأها، فاعجبت بها الى ابعد حد، وعشت مع بطلها في سرائه وضرائه، مكتشفا في نفسى طباعا ليست غريبة عن طباعه. هذه الرواية قرأتها قبل عشرين عاما، وما زلت اتمنى ان تسنح لى الفرصة لأقرأها ثانية، لأقارن بين الاثر الذى تركته في نفسى يومئذ، والانطباع الذى ستخلفه في اليوم. ولكن الحياة وأسفاه اقصر من ان تتيح لنا اعادة قراءة ما سبق ان نال اعجابنا، فالتراث العالمى غنى بالكتب التى لا بد للمثقف ان يطلع عليها.

حمدا لله ان الموسيقى أمر آخر، اذ بامكان المتذوق ان يعيد الاستماع الى قطعه المفضلة عشرات المرات على الحاكى. كما ان عدد الملحنين العظام هو قليل جدا لو قارناه بعدد المؤلفين الكبار في التاريخ. ونحن في رحلة اكتشافنا بعالم الموسيقى وصلنا بعد باخ وهندل وهايدن وموتزارت وشوبرت وبتهوفن وبرامز وفاغنر، الى بروكنر ومالر وهيغو فولف ورشارد شتراوس وباول هنديميت. وكان حظنا في الموسيقى السمفونية افضل من حظنا في الاوبرا، اذ زارت مدينتنا كل من اوركسترا فيينا الفلهارمونية بقيادة كليمنس كراوز، حيث شنفت آذاننا بموسيقى شوبرت (السمفونية الناقصة) وفالتزات فيينا الخالدة، واوركسترا برلين بقيادة المايسترو الشهير فلهلم فيرتفنغلر. وهكذا فاذا كنا قد حرمنا من الاوبريات الالمانية، فان السمفونيات والافتتاحيات والقصائد السمفونية وموسيقى الغرفة كانت متوفرة في مدينتنا بفضل زيارة الموسيقيين والفرق الاجنبية. وفي هذه المرحلة من تذوقي للموسيقى، اعجبت بموسيقى بروكنر ذات الكيان الجبلى الذى ذكرني بما شاهدته من صور وشرائط سينمائية عن منطقة جبال الالب. وهزني بصورة خاصة السكيرتزو البديع في سمفونيته السابعة التى كرسها لذكرى استاذه فاغنر. وكذلك سحرت بسمفونيات غوستاف مالر، ذلك الملحن الذى ترجم هواجس فرويد الى موسيقى مهووسة. وأخيرا كان هناك رشارد شتراوس وقصائده السمفونية: «دون خوان»، «حياة بطل»، «تيل اويلنشبيغل»، «الموت والتقمص»، «هكذا تحدث زرادشت»، «دون كيشوت» .. الا ان اكتشافي الاعظم على صعيد التراث الحضارى الالماني كان في المسرح، عندما قرأت لبريخت لاول مرة. ففي الاعوام القليلة التى سبقت قدومى الى المانيا، وجدت في احدى المكتبات مسرحيتين مترجمتين الى الانجليزية، هما: «دائرة الطباشير القوقازية» و«انسان شيتزوان الطيب».

ومن البداية وجدت مسرح بيرت بريخت غريبا، يأخذ بالالباب، وجديدا الى حد محير، لا يمكن سبر غوره بسهولة. لم يكن هناك ما يماثله في الادب العالمى المعاصر. كنت قد قرأت لسارتر وكامو وانوى وبيكيت وويليامز وآرثر ميلر و ت. س. اليوت وجون اوزبرن، ولكن بريخت كان يختلف عنهم جميعا. نظرته الى الانسان تختلف. معالجته لشخصياته فريدة تماما، اسلوبه المسرحى جديد كل الجدة. ولا استطيع ان ادعى باني فهمته واستوعبته كل الاستيعاب قبل قدومى الى المانيا وتعلمى لغتها. لكنى عندما تمكنت من قراءتى له بلسانه الاصلى، لم اتردد في ان اعتبره اعظم مؤلف مسرحى منذ شكسبير.

بين قراءتى لاول كتاب الماني ، «بودنبروكس»، وقدومى الى المانيا، سبعة اعوام تقريبا. وعندما جئت الى المانيا، لم اكن اعرف لغتها، ولكنى من البداية هرعت للتمتع بما لا يقف مانع اللغة حائلا بينى وبين التمتع به: الاوبرا. كنت آنذاك في ميونيخ، ولم تكن الدار الكبيرة ذات الطراز الاغريقى، التى هدمتها القنابل في الحرب، قد عادت الى الظهور من الرماد كالعنقاء الاسطورية. يومئذ كانت الاوبرات تعرض في الدار الواقعة بشارع برينتز ريغنتن. وفي تلك الدار شاهدت اوبراتي المفضلة التى لم أكن حتى ذلك الحين اعرف عنها شيئا اكثر من افتتاحياتها ومقدماتها. شاهدت «تانهويزر» و«لوهنغرن» و«برسيفال»، ثم اهم واجمل ما الفه فاغنر: «تريستان وايزولده»، حيث من اول مقطع ينجرف المستمع — المشاهد داخل بحر متلاطم من النغم، الى ان تنتهى التراجيديا في تنهدة الموت الاخير. «تريستان وايزولده»، ما أروعها! أى موج هائل يغمر المرء عند الاستماع الى هذه الموسيقى. أى محيط من الصوت يكتنفه من كل

جانب فيحيله الى ذرة سابحة في عمق كوزمى لا قرار له! انها الذروة في فن الغناء الدرامى.

وفي ميونيخ ايضا امتد امامى افق جديد في لغة فنية لا تقل عالمية عن لغة الموسيقى. في متاحف العاصمة البافارية تعرفت على لوحات باول كليه وفرانتز مارك وماكس ارنست وغيرهم من عمالقة الفن التعبيرى الالماني. ولم تكن اعمال اولئك الرسامين الكبار غريبة عني تماما، اذ كنت في وطني اقتني بعض النسخ لعدد من لوحاتهم الشهيرة. اما الجديد الذى اكتشفته في المعارض بميونيخ فكان الفن الالماني في القرن التاسع عشر. فمع ان الرسم الالماني في القرن الماضى ليس ذائع الصيت في العالم بقدر الفن الانجليزى او الفرنسى او الايطالى في تلك الحقبة، الا انه لا يخلو من طابع جميل مميز. انه فن دافئ حميم، تسرى فيه روح انسانية وادعة. ما زلت اذكر بشغف تلك الصورة الطريفة التى يظهر فيها الشاعر المفلس جالسا في سريره يقرض الشعر، وفوق رأسه مظلة كبيرة تقيه قطرات المطر المنسابة من خلال السقف البائس العتيق.
الفن الالماني في القرن التاسع عشر لا يدور حول الملاحم والبطولات، فمواضيعه هى عموما بيتية او قروية حميمة: الاسرة مجتمعة في امسية شتاء حول الموقد، الاطفال يلعبون في يوم مشمس بالحديقة، ركن هادئ في شارع بالقرية ... شتان بين هدوء وصفاء هذه اللوحات، وبين عواصف فاغنر وعنف نيتشه! نعم، نيتشه، في المانيا شرعت اقرأ آثاره بلغتها الاصلية: «هكذا تحدث زرادشت»، «ما بعد الخير والشر»، «الارادة نحو القوة»، «مولد التراجيديا الاغريقية» ... ان لهذا الفيلسوف الشاعر رؤيا مخيفة تجعله يقف وحده بين مفكرى عصره.

ولكن اعظم ثمرة لاتقاني الالمانية كانت مقدرتي على قراءة بريخت ومشاهدة مسرحياته في وطنه الام. انسان خارق، هذا الاوغسبرغى الساحر صاحب الشخصية الشفافية! انه المسرحى الذى بقبضة يده حطم التعبيرية في الدراما الالمانية بعشرينات هذا القرن، عندما وضع وحده الاسس لمسرح جديد. بلاش رومانتيكية، صاح بريخت في شعب طالما عرف عنه تعلقه بالرومانتيكية، ثم شرع يهدم بكتاباته الشعرية والمسرحية صروح الغنائية الرقيقة التى كانت تسود الادب الالماني منذ «آلام فيرتر».

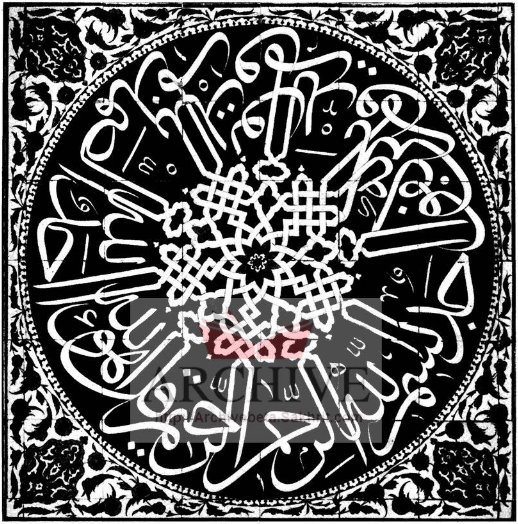
قد يتساءل هنا سائل: هل يمكن لشخص ان يعجب في الوقت نفسه بكل من باخ وموتزارت ونيتشه وفاغنر ومان وبريخت؟ وجوابي على ذلك: لم لا؟ نعم، هناك فرق كبير بين انتاج فاغنر ومان من جهة، وبين بريخت من الجهة الاخرى. الا انهم جميعا يلتقون عند ينبوع الفن: فاغنر ببطوليته ورومانتيكيته ومسيحيته الوثنية، وبريخت بسخريته، ولا – بطوليته، وماركسيته. كل منهم على طريقته الخاصة يحرك النفس البشرية لانه ينطق بلغة العبقرية. ولما كان الانسان جهازا معقدا، فليس من المستغرب اذا لعبت باحاسيسه الاتجاهات المتضاربة اذا كانت مصاغة في قالب فني آسر.

اني اثناء اقامتي بالمانيا احسست بانسجام الاشياء الذى كان هاجس غوته. فالشعر والنثر والموسيقى وسائر الفنون التشكيلية كانت كلها بالاضافة الى طبيعة الارض والطقس وملامح الناس تشكل سمفونية متناغمة. كنت في الايام التى تسطع فيها الشمس، اقف من بعيد لاشاهد انعكاس خيوطها الغاربة على بناية المكسيمليانيوم، عبر نهر الايزار في ميونيخ. وفيما تصطبغ البناية الجميلة المشيدة على طراز عصر النهضة، بلون الارجوان، كنت اسمع في داخلي همسات من مرثيات دوينو للشاعر رلكه، تصاحبها الحان شوبرت. وفي الغابات المحيطة بالمدينة، كانت تتردد في قلبي ابيات من «غرودبك» للشاعر النمساوى تراكل، بينما تهتز الاشجار العملاقة بانين وهمهمة موسيقى مالر وبروكنر.

زرت في باد كرويتزناخ بيتا قيل ان الدكتور فاوست، ذلك العالم الذى باع روحه للشيطان، كان يسكنه، وفي بون شاهدت البيت الذى ولد فيه بيتهوفن. ولم تفت عنى زيارة بيت غوته في فرانكفورت. أما في بافاريا فقد طفت في ارجاء القصور العجيبة المسحورة التى بناها ذلك الملك الغريب الاطوار، لودفيك، الذى اصيب بالخبل ومات غريقا في بحيرة شتارنبرغ القريبة من ميونيخ، مع طبيبه الخاص.

وفي قصر نمفنبرغ بميونخ، استعرضت لوحات الحسان التى زين بها قصره احد اسلاف لودفيك. كما اني في بايرويت زرت دار الاوبرا الشهيرة التى شيدها فاغنر لتعزف فيها موسيقاه. ان الحضارة البافارية مرتبطة كلها باسرة فتلسباخ الحاكمة التى شجعت الفنون، وفي بعض الحالات فقد ملوكها عروشهم بسبب تتيمهم بالجمال، جمال الموسيقى، او جمال الحسان امثال لولا مونتيز.

أما في دور التمثيل، فقد تعرفت على مسرحيات هاينريخ فون كلايست، وغيورغ بوخنر، وغيرهارت هاوبتمن، وهيغو فون هوفمنستال. واعجبت بصورة خاصة بالتسامح



كتابة من محراب الجامع الذى أنشأه الوزير محمد سوقوللى باشا فى استانبول عام ١٥٧١، وتحتوى الكتابة على متن سورة الإخلاص.
تصوير: ادوارد ڤيدمر، تسوريخ.

الذى يشع من كل سطر في مسرحية ليسنغ «ناتان الحكيم». وكان من دواعى سرورى اني اقيم في البلاد التى تشكل فيها هذه المسرحيات جزء من التراث القومى، حيث لا يمر موسم دون ان تمثل فيه واحدة او أكثر على خشبة المسارح. لقد شاهدت «موت دانتون» و«فويتزيك» لبوخنر، علاوة على مسرحيات هوفمنستال التى حولها شتراوس الى اوبيرات.

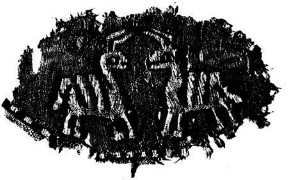
وفي قراءاتي، اضفت كل من روبرت موزل، مؤلف «توراليس الشاب» وفرانز كافكا، الى قائمة الكتاب المفضلين. لقد اذهلنى تصارع الخير والشر في شخصية توراليس، وذكرني بروايات عالمية اخرى اعتمدت على هـذا «اللاانتموتيف»، ومنها «قلب الظلام» تأليف الروائي البولندى – البريطاني جوزيف كونراد، و«سيد الذباب» للروائي البريطاني المعاصر وليم غولدنغ. اما كافكا، خالق الشخصيات الطريدة، التائهة في لابيرينت النفس، فان روايتيه «القلعة» و«المحاكمة»، تشكلان مع روايات مارسيل بروست الفرنسى، وجيمس جويس الارلندى، قمة الأدب في القرن العشرين. انهما المنهل لكل مفكر يبغى دراسة روح هذا العصر.

ولم اهمل الانتاج الادبي المعاصر الذى سيصبح في المستقبل جزء من التراث، فقرأت لـ.. غراس وبول ونوساك ويونسن وآيخنغر واينترنس برغر وهوخهوت وفايس وفريد. وفي حقل الادب الخفيف، قيل لى عندما كنت في شمال المانيا، ان «اقرأ فلهلم بوش فسيضحكك» وفي الجنوب قيل لى: «بل اقرأ لودفيك توما، فهو الذى سيضحكك» فقرأت الاثنين ولم اضحك كثيرا. ولكن كتب اريخ كستنر للاحداث نالت اعجابي كله، فقرأت «اميل والمخبرون» و«عندما كنت صبيا صغيرا» و«لوته وليزا». انها كتب طريفة، يتمتع بها القارئ سواء كان طفلا أم رجلا مسنا. أى ساحر هو هذا الرجل الذى ولد في درسدن، تلك التحفة الباروك، ويعيش اليوم في ميونيخ! طالما كنت ارتاد تلك الحانة المتواضعة الشكل في حى شفابنك بالعاصمة البافارية، فأجده جالسا على مائدة لوحده، ساهما يحدق في لا شئ. هل تراه يحلم بالثلاثينات عندما كان هو وصديقه كورت توخولسكى الاديبين الشابين اللذين تشرب نخبهما برلين كلها؟ توخولسكى انتحر في السويد، وكستنر في سبعيناته اليوم، يعيش على آثار مجد غابر يجتره كل يوم في تلك الحانة المتواضعة في شفابنك. معلهش. ان من كتب تلك الابيات الرائعة ذات السخرية الناعمة الشفافة ستظل الاجيال المقبلة تذكره.

ان الخيط الحضارى الذى يشدني الى المانيا يمتد مسافة زمنية تبلغ عشرين سنة، عندما وقع في يدى اول كتاب الماني. واني اود هنا ان أطوى صفحة ذكرياتي بتلك الفقرة من قصة «تونيو كروغر» لتوماس مان:

«فاذا سئل ما يبغى ان يكون في المستقبل، اعطى اجوبة مختلفة، اذ انه كان قد عهد القول (بل وحتى كتبه) بانه يحمل في نفسه امكانات الف اسلوب في الحياة، مع القناعة الشخصية بأنها جميعا من سابع المستحيلات.» وهكذا هي الحضارة التى تغمرنا بفيضها وعطاءها الهائل. انها تيقظ في انفسنا الشوق لتحقيق الف هدف، ولكن في نهاية المطاف نجد ان هناك حفنة من الرجال فقط يقفون على نفس المستوى مع يوهان فلفغانغ غوته ومايكل انجيلو وليوناردو دافنشي وشكسبير وهومر وباخ ... ومن ايضا؟!

أما اغلبية البشر الساحقة فهم الجمهور المنبهر.



حياكه فنية مصرية تعود الى منتصف القرن الحادى عشر، العهد الفاطمى، وهى محفوظة فى Museum of Fine Arts, Boston



المطربون، ايران، حوالى ١٩٠٠؛ متحف فوج Fogg Art Museum, Cambridge, Mass.

متحف آبيج

أوروبا غنية بالمتاحف الصغيرة، التي لا يعرفها جمهور السواح، لبعدها عن المدن الكبرى، وعن شبكة المواصلات الرئيسية، وترتبط هذه المتاحف عادة بأهداف عملية محددة، فهي ليست فقط مجرد واجهات عرض للفنون والتحف، وللعيون الباحثة عن المتعة الفنية.

في قرية ريجزبرج، التي تقع جنوب برن بنحو خمسين كيلومترا، نصادف متحفا من هذا النوع، إذ لا يربطه بالعاصمة إلا خط مواصلات فرعي من خطوط البريد القديمة.

في مخارج القرية من الشرق، في بقعة متشعبة تطل على جبال الألب، أقيم هذا المتحف، الذى كرس جهوده ومازال لجمع الأعمال الفنية النسجية ولفحصها وحفظها من البلاء.

فمهمة مؤسسة ابيج Abegg العملية هي حفظ المنسوجات ومقاومة عوامل التغيير والزمن. ومحفوظات المتحف الهامة تتكون من مجموعة من منسوجات الشرق الأوسط، من مخلفات الفن القبطي، ومن بيزنطة. ويحتوى المركز أيضا على تحف نسجية من أمريكا الجنوبية تعود الى العصور السابقة لاكتشاف كولمبوس.

والتحف التي نصادفها هنا تشكل سلسلة متصلة، فريدة في نوعها في أوروبا، من حيث إلمامها بتاريخ العناصر الزخرفية وأشكال المنسوجات. وقد قام بجمعها فرنر أبيج Werner Abegg خلال سنين طويلة، قبل أن يدعها في مباني هذا المعهد في ريجيزبرج، في موطن ولادته. وقد صمم المبنى المهندس المعارى جيولا سيشيني Gyula Széchényi، الذى وضع تصميمه بهدف تجميع هذه الأعمال الفنية حسب اشتراكها في العناصر الزخرفية، وحسب مكوناتها، من معادن كريمة، ومن برونز وكريستال وعاج وميناء، وحسب مصدرها الأساسى من الدول المحيطة بالبحر الابيض المتوسط. ويلفت النظر بوجه خاص في هذا المتحف مجموعة الرسوم الحائطية والتماثيل والحلى من عواصم أوروبا في العصور الوسطى.

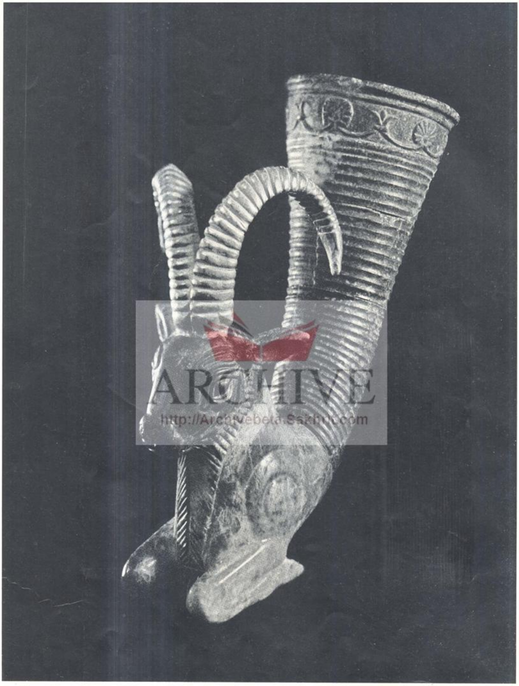
بين التحف المعروضة تبرز أيضا الروائع الإيرانية، من عصور حضارتها المختلفة، قبل وبعد الإسلام. من بين هذه المجموعة أخترنا بعض النماذج، ننشرها بموافقة مؤسسة أبيج.

وننقل شروح الصور من نصوص المجلد الأول للمؤسسة بعنوان «الأعمال اليدوية الفنية — البلاستيك — الرسم»، لمؤلفه ميشيل اشتلر Michael Stettler بالاشتراك مع كاريل اوتافسكي Karel Otavsky (برن ١٩٧١).

ونشكر مؤسسة أبيج وكذلك دار نشر Paul Haupt في برن لإعارتها لنا اصول اللوح الملونة، ونتوجه بالشكر خاصة الى السيد فالتر أبيج Walter Abegg والى السيد الدكتور ميشيل اشتلر للتيسيرات والمعونات القيمة التي كفلت نشر هذه اللوح في المجلة.

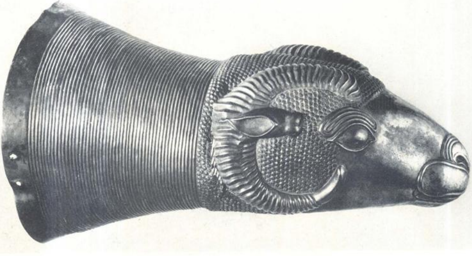


رأس أسد على سوار، أخميدى، مصنوع من الذهب. يعود الى عام ٥٠٠٠ قبل الميلاد على وجه التقريب. يبلغ ارتفاع السوار ١٠ سم وعرضه ١١ سم. عثر عليه فى همذان (اكباتانا) فى ايران. متحف ابيج.



إناء للشرب Rhyton من العهد الأخيدى، القرن ٦/٥ قبل الميلاد، مصنوع من حجر اللازورد والذهب؛ ارتفاعه ١٨ سم؛ ويدعى بأنه عثر عليه فى شرق ايران. متحف ابيج.





إناء مصنوع من الفضة على شكل رأس حمل، موطنه ايران، القرن السادس قبل الميلاد؛ يبلغ طوله ٤٥ سم وقطره ٢٤ سم.



نسيج من الحرير ، موطنة ايران ، القرن التاسع للميلاد.

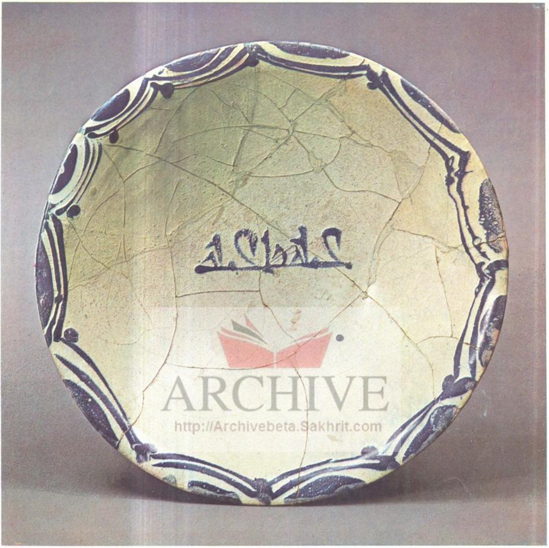
طلائع الكتب

Die islamischen Elfenbeinskulpturen. VIII.—XIII. Jahrhundert. Bearbeitet von Ernst Kühnel. Vorwort von Irene Kühnel-Kunze; mit 112 einzelnen Lichtdrucktafeln, mit 496 Abbildungen sowie 65 Textilillustrationen. Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft, Berlin 1971.

من الفنون الإسلامية يختص هذا المجلد بتحف العاج والتحف المطعمة بالعاج. وهو اشبه بملف ضخم على ورق مصقول من القطع الكبير (٢٦ — ٤٦/٥ سم)، وثمنه خمسمائة وخمسون ماركا. ويعتبر موضوعه من بين الموضوعات الكلاسيكية التقليدية التي عالجها الإستشراق الألماني وانجز فيها افضل بحوثه ودراساته. وجدير بالإشارة أنه دون الدعم المادى لجمعية البحوث الالمانية Deutsche Forschungsgemeinschaft، ما امكن انجاز هذا المشروع بصورته الحالية.
ومادة هذا الكتاب من مخلفات إرنست كينيل العلمية، التي لم يتح له الأجل أن يصدرها بنفسه. وقد آلت ارملته على نفسها تحقيقها واخراجها بعناية فائقة. والكتاب بهذا يكمل سلسلة المؤلفات، التي بدأ باصدارها ادولف جولد شميت A. Goldschmidt عن تحف وتماثيل العاج في العصور الوسطى. من هذه السلسلة العلمية صدرت في الفترة بين عامى ١٩١٤ و١٩٢٦ أربعة مجلدات تناولت هذا الفن من العصر الكارولنجي حتى العصر الروماني (من القرن الثامن الميلادى حتى القرن الثالث عشر الميلادى) . وتبعها مجلدان — بين عامى ١٩٣٠ و١٩٣٤ — عن العصر البيزنطي (واغلب تحفه العاجية تتكون من علب ونقوش بارزة ترجع الى الحقبة الواقعة بين القرن العاشر الميلادى والقرن الثالث عشر الميلادى).
وكان في عزم جولد شميت أن يوسع سلسلته العلمية لتشمل أيضا تحف العاج الإسلامى. على أنه أولا عقب الحرب العالمية الثانية تقرر نشر المجلد موضوع الذكر، وذلك بفضل جهود ك. فايتزمان، أستاذ تاريخ الفن بجامعة برنستون.
بهذا القرار أصبح في الإمكان إدخال المجموعة الكاملة لتحف العاج الإسلامية التي تعود الى العصور الوسطى في الإعتبار. ابتداء من النماذج الأولى للعصر الإسلامى المبكر، ثم المجموعة الأسبانية الكبيرة التي تضم العديد من العلب وصناديق المصاحف، وهذه الأخيرة بمثابة وثائق لفن النحت والزخرفة على العاج في الورش العربية في المدينة الزهراء وفي قرطبة وطليطلة، وذلك لما تحمله من كتابات وتواريخ وأسماء.
ينقسم المجلد الى جزئين. في الجزء الأول تعرض مراحل هذا الفن التاريخية وعلاقة كل مرحلة بسابقتها: (الأعمال الإسلامية — الأعمال الإسلامية المبكرة — المجموعة العربية الأسبانية، أبواق النفير وعلب العاج لعرب البحر الأبيض المتوسط، الخصائص الشكلية والموضوعية للابواق والعلب. لوح العاج الفاطمية — تحف العاج الصقلية، التي تأثرت بالمدرسة الفاطمية).
أما الجزء الثاني فيضم الكاتلوج، الذى يعتبر عملا علميا كبيرا، تبرز فيه قدرة المؤلف ودرايته الواسعة بموضوع تخصصه.

Ernst Kühnel, Islamische Schriftkunst. 2. Auflage. Akademische Druck- u. Verlagsanstalt, Graz 1972

يعتبر هذا المؤلف عن فنون الكتابة الإسلامية العمل العلمي الأساسى لإرنست كينيل في هذا الباب الذى وضع فيه العديد من المؤلفات. وقد اصدر كينيل هذا الكتاب أولا عام ١٩٤٢ بليبزج، غير أن القسم الأكبر من نسخ هذه الطبعة ذهبت ضحية الغارات الجوية أثناء الحرب. وهو الآن ينشر من جديد في صورة منقحة مزودة. ولهذا يصعب القول أن هذه الطبعة التي بين أيدينا ليست إلا نسخة جديدة من الطبعة الأولى. والكتاب مزود الآن بعدد وفير من اللوحات والصور الإيضاحية، وإن خلا من اللوح المذهبة. وقد قامت ارملة المؤلف بتكملة الاصل بواسطة المخطوطات التي تركها زوجها الراحل، كذلك اعدت له مقدمة جديدة من تأليفها، كما قامت باكمال سفر المراجع واضافت اليه ما استجد في هذا الباب. وخصت بالذكر بنوع خاص كتاب انا مارى شيمل "Islamic Calligraphy' (Leiden 1970)، الذى يعتبر أهم ما ظهر أخيرا في هذا الموضوع (أنظر تعليق باول بارتس على هذا المؤلف الأخير في «فكر وفن» ١٨).
والمتصفح لهذا المجلد الجديد يدرك فضل دار النشر التي اصدرته.



طبق، موطنه العراق او ايران، القرن التاسع، وهو محفوظ الآن فى متحف هتينس بدوسلدورف Hetjens-Museum, Düsseldorf.

معرض الخزف الإسلامى بدسلدورف بالإشتراك مع المتحف الإسلامى ببرلين (دالم)

نظم متحف هيتينز بدسلدورف Hetjens-Museum معرضا للتحف الخزفية الإسلامية. ضم، حسب ما هو مبين بكتالوج المعرض، ٤٩٣ تحفة من تحف السيراميك الإسلامية، وكان طابع هذا المعرض هو الشمول التاريخى، فشمل تحفا تعود الى ما قبل الإسلام، وتدرج فى عرض نماذج العصور الإسلامية المختلفة. وانتهى بالتحف الجصية العثمانية المتأخرة. وبهدف المقارنة والإيضاح ضم المعرض أيضا تحفا خزفية من بيزنطة والصين. ولم يقتصر المعرض على كنوز التحف الخزفية المحفوظة بالمانيا وإنما شمل أيضا غيرها من هولندا والدنمارك.



طبق، موطنه مدينة مشهد، ايران، حوالى عام ١٦٠٠، وهو محفوظ الآن فى Museum für Kunsthandwerk بفرانكفورت.

وعلى هامش المعرض عقدت حلقة دراسية، اشترك فيها عدد كبير من خبراء السيراميك الإسلامى. تناولت جوانب هذا الفن فى حقبة وبيئاته المختلفة. على اننا نسجل نقصا واضحا فى قراءة النصوص المكتوبة والمحفورة على التحف، فهذه القراءة لم تصل الى مستوى الدقة المطلوبة. فرغم الجهد المبذول لعرض هذه المادة الجميلة الغنية، فان هذا النقص يؤسف بوجه خاص المشتغلين بالعربية من علماء الاستشراق.

Raif Georges Khoury, Wahb Ibn Munabbih. (Codices arabici antiqui, Band I)
Teil 1: *Der Heidelberger Papyrus PSR Heid Arab 23, Leben und Werk des Dichters*
Teil 2: *Faksimiletafeln.* Otto Harrassowitz, Wiesbaden 1972.

ليست قراءة وتحقيق مخطوطات البردى العربية بمهمة هينة، يستطيع أن يمارسها كل مشتغل بالعربية. فهي تتطلب بلاشك دربة ودراية من نوع خاص. وها هنا يقدم الينا الأستاذ رئيف خورى عملا من هذا النوع، يقسمه الى قسمين، ويتناول فيه حياة واعمال وهب بن منبه (٦٤٦ – ٧٣٣ م) ويحقق فيه أيضا شذرتين من مجموعة أوراق البردى المحفوظة بجامعة هايدلبرج (وتحملان رقم PSR Heid Arab 23)، من أعمال هذا العالم الإسلامى في فجر الإسلام. وتتناول الشذرتان قصة النبي داود وترجمة لسيرة الرسول وقصة المعارك الحربية التى خاض غمارها. وهكذا يفتح الأستاذ خورى أمامنا الباب لنتعرف على هذين الأثرين من آثار التأريخ الإسلامى المبكر. كما يقدم لنا صورة لهذا العالم الإسلامى، صورة لحياته واعماله، جمع مادتها بعناية كبيرة من المصادر العربية المختلفة.

وحسب ما يورده المؤلف ويؤيده بالشواهد، فوهب بن منبه فارسى الاصل، استوطنت عشيرته جنوب الجزيرة العربية، وكان ملما بالعبرية والآرامية، كما عرف بتقواه وميله الى التقشف، وتبحره في علوم عصره. كذلك اشتهر بن منبه بمعرفته الواسعة باخبار اهل الكتاب، وبتراث بنى اسرائيل، كما أنه وضع العديد من المصنفات في التاريخ الإسلامى، والف كذلك كتابا عن جنوب شبه الجزيرة العربية.

من مميزات هذا البحث أن المؤلف يحقق فيه كل المعلومات المتناثرة التى وصلت الينا عن هذا العالم الإسلامى. ولا شك أن الأستاذ خورى يزيد بذلك من معرفتنا لآداب التاريخ والدين الإسلامى في هذه المرحلة المبكرة.

Deutsches Archäologisches Institut. Abteilung Istanbul: Istanbuler Mitteilungen. Band 21 — 1971. Verlag Ernst Wasmuth, Tübingen, 1972.

يحمل هذا المجلد الجديد «أخبار إستانبول» الى القارئ بيان أوجه نشاط المعهد الألماني للآثار القديمة في الشرق. ويضم في هذا العدد المجموعة التالية من الموضوعات (من التقارير والأبحاث):

Jiri Frel, The Rhodian Workmanship of the Alexander Sarcophagus; Volkmar von Graeve, Eine Sagendarstellung der frühen milenischen Vasenmalerei; Dietrich Huff, Das Felsengrab von Fakhrikah; Rudolf Naumann, Brennöfen für Glasurkeramik; Wulf Schirmer, Überlegungen zu einigen Baufragen der Schichten I und II in Troja; Klaus Tuchelt, Didyma. Bericht über die Arbeiten 1969/70 mit Beiträgen von Helga Gesche und Wolfgang Günther.

والتقريران الأخيران جديران بالتنويه. وجميع المقالات مزودة بلوح ورسوم توضيحية، ملحقة بنهاية الكتاب.

Handbücher der mittelasiatischen Numismatik:

Band II: Heinz Gaube, Arabosasanidische Numismatik. Mit 10 Ausschlagtafeln mit Strichzeichnungen und 15 Münztafeln und einer Landkarte

Band III: Anton Schaedlinger, Osmanische Numismatik von den Anfängen des Reiches bis zu seiner Auflösung 1922 Mit 16 Fotobildtafeln

Band IV: Robert Göbl, Der Sasanidische Siegelkanon. Mit 42 Fotobildtafeln, Klinckhardt & Biermann Verlag, Braunschweig, 1973.

أخرجت المطابع هذا العام من «سلسلة صناعة سك النقود في آسيا الوسطي» ثلاثة مجلدات (المجلد الثاني والثالث والرابع)، بها يفتح أمامنا باب من أبواب الفن الشرقي والإسلامى، طالما أهمله المشتغلون في هذا الحقل.

المجلد الثاني يختص بمسكوكات الخلفاء العرب وعمالهم في إيران، ومن المعروف أنها قد ضربت على نمط المسكوكات الساسانية، وإن كان البعض لا يذهب هذا المذهب، للرغبة في إبراز النمط الخاص المميز للفنون الإسلامية عامـــة، دون العناية بجوانب الامتداد الحضارى.

من يعرف الأفغانستان، ومن شاهد طبيعتها، واختلط بشعبها، الذى يتشكل من عناصر بشرية متعددة، يحس بنبض الحياة في صور هذا الكتاب، في وجوه هذه الجماعات المختلفة من شعبها، من پاشتون وتاجيك، وتركمان وأوزبك، وهزارة ونورستان (جماعة نورستاني)، ويحس في هذه الوجوه عشق الحرية والاستقلال، في هذه الخصال تجتمع هذه الأجناس المختلفة. وأجمل ما في هذا الكتاب، أو بتعبير آخر، قمة هذا الكتاب تمثله لعب «بوزكشى».

Alexander Burnes, Cabool. Being a Personal Narrative of a Journey to, and Residence in that City, in the Years 1836, 7, and 8. Preface to the 1973 Edition Max Klimburg. Akademische Druck- und Verlagsanstalt, Graz — Austria, 1973.

Carsten Niebuhr, Entdeckungen im Orient. Reise nach Arabien und anderen Ländern 1761—1767. Herausgegeben und bearbeitet von Robert und Evamaria Grün. Mit 45 Original-Darstellungen. Horst Erdmann Verlag, Tübingen und Basel, 1973.

للماضي، في صورته الذاتية والتاريخية، أي على المستوى الفردى والمستوى الحضارى والتاريخي، جاذبية خاصة. ومن بين طيات النسيان، تعود في الآونة الاخيرة، كتب رحلات القرون الماضية الى الوجود، تعود في طبعات حديثة مزودة. الكتاب الأول يقدم من جديد كتاب اسكندر بورنس الشهير عن كابل، عن رحلته اليها واقامته بها بين عامى ١٨٣٦ و١٨٣٨. ويصدر لهذه الطبعة الجديدة ماكس كليمبورج بكلمة مناسبة، يشرح فيها الإطار التاريخي للرحلة، ويلحق بها ثبتا من المراجع المختارة.

أما الكتاب الثاني، فيقدم مختارات من مذكرات كارستن نيبور وتسجيلاته عن رحلته الى شبه الجزيرة العربية والى غيرها من بلدان الشرق. ويعيد طبع بعض لوحات الأصل، ويضيف اليها لوحات جديدة حديثة في الجزء الأخير.

Die Reise des ʿAbd al-Ġani an-Nabulusi durch den Libanon. Eingeleitet und herausgegeben von Heribert Busse. Beiruter Texte und Studien. Band 4. Beirut 1971. In Kommission bei Franz Steiner Verlag. Wiesbaden.

كان ما وصفه الكاتب الصوفي الشهير في رحلته محط انظار واهتمام العلماء منذ مدة طويلة، ومن الجدير بالثناء ان هيريبرت بوسه نشر النصوص المحفوظة في ثلاث مخطوطات لهذه الرحلة شبه المجهولة. وطبعا لا يصل وصف عبد الغنى لا من ناحية الاسلوب ولا المحتوى الى مصاف مؤلفات الرحلات الكبيرة للعصور الاسلامية الوسطى، غير ان ملاحظاته التى تعود الى سنة ١٧٠٠ تعتبر هامة جدا بالنسبة للمعلومات المتعلقة بالوضع في لبنان آنذاك ومكملة للمعلومات الاوربية المتوفرة حولها. ومن الطبيعي ان اتصالات النابلسى اقتصرت بالدرجة الاولى على رجال الدين وممثلى الطبقة فوق المتوسطة، ولم يأل جهدا في إبراز قابلياته الشعرية المتوسطة في كافة الاماكن الملائمة. والكتاب تتصدره مقدمة تفصيلية للناشر (والتى حبذا لو تم نشرها باللغة الالمانية ايضا لتكون ذات فائدة للمؤرخين الاوربيين)، تجمع بين الامتاع والافادة. فشكرا جزيلا للناشر على انتاجه هذا.

Sadegh Amin-Madani, Dorothea Lutz, Persische Grammatik. Julius Gross Verlag, Heidelberg 1972.

هذا مجلد جديد يضاف الى مؤلفات قواعد اللغة الفارسية، ويعالج فى صورة مبسطة لغة الكتابة الفارسية الحديثة. وقد وضع لا ليقابل حاجات الطلاب فحسب وإنما أيضا كل من ابتغى تعلم الفارسية دون معلم. فالشواهد هنا كثيرة وسهلة والشروح مبسطة، تجهد الدارس بعبأ المصطلحات النحواية والصرفية. ويبدو أن هذه الاجرومية قد تفيد بوجه خاص دارس الفارسية من غير ابناء العربية وأولئك الذين يوجهون جهدهم لفهم النصوص النثرية العادية. كذ لك يصلح هذا الكتاب بفضل ما تيضنه من شروح مفصلة عن الاشكال النحوية والصرفية وعن تراكيب الجمل، كمرجع يعود الية الدارس وكمعجم يستعين به لفهم ما يصادفه من كلمات وجمل.

أنور شمزا، الحلزون السحرى، ١٩٧٠. تصوير: Dennis Wompra, Middlebrough, England. ◄